

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav východoevropských studií

**Diplomová práce**

**Galyna Babak**

**Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
(на прикладі авторських текстів 20-30 років XX століття)**

**Evoluce tvorby Mykoly Bažana: od avantgardy k socialistickému realismu  
(na příkladě autorských textů 20.-30. let 20. století)**

**Evolution of Mykola Bazhan's poetry: from avant-garde to socialist realism  
(illustrated by his works of 1920s-30s)**

Praha, 2014

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Chlaňová, Ph.D.

## **Poděkování**

Chtěla bych na tomto místě poděkovat především vedoucí diplomové práce

Mgr. Tereze Chlaňové, Ph.D. za ochotu, trpělivost, cenné rady a připomínky.

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 22. července 2014

.....  
Galyna Babak

## **Анотація**

Увага даного дослідження зосереджена на аналізі стилістичної оригінальності творчості Миколи Бажана 20-30-х рр. XX століття в контексті співіснування двох художньо-філософських платформ: авангарду і соціалістичного реалізму. Означена мета роботи передбачає вирішення наступних завдань: дослідити кореляцію авангардної і соцреалістичної парадигм у творчості Миколи Бажана, виокремити домінантні елементи авторської поетики.

Робота вміщує теоретичну частину, у якій подається визначення основних теоретичних понять, важливих для дослідження: „модернізм”, „авангард”, „соціалістичний реалізм”, „футуризм” тощо. Вступна частина присвячена детальному аналізу літературного процесу в Україні кінця XIX — початку XX століття, зокрема розвитку модернізму й авангарду в українській літературі. На основі цього аналізу творчість М. Бажана розглядається в контексті розвитку української літератури 20-30-х рр. XX століття. Основна частина дослідження зосереджена на аналізі конкретних текстів М. Бажана різних періодів його творчості. У заключній частині подається оцінка творчості автора.

## **Ключові слова**

Микола Бажан, модернізм, авангард, футуризм, символізм, соціалістичний реалізм.

## **Abstrakt**

Diplomová práce je zaměřena zejména na analýzu stylistické originality textů Mykoly Bažana 20.-30. let 20. století v kontextu koexistence dvou uměleckých a filozofických platform: avantgardy a socialistického realismu. Vyznačený cíl předpokládá řešení následujících úkolů: prozkoumání korelace avantgardního a socrealistického paradigmatu ve vývoji základních poetických prostředků tvorby Mykoly Bažana, vymezení stylistické originality tvorby autora.

Práce zahrnuje teoretickou část, ve které jsou definovány základní pojmy studia: „modernismus“, „avantgarda“, „socialistický realismus“, td. V praktické části jsou nastíněny základní ideologické aspekty poezie Bažana různých období jeho tvorby a provedena stylistická analýza textů. Úvodní kapitola je věnována poměrně detailní analýze literárního procesu v Ukrajině na konci 19. a na začátku 20. století, zejména vývoji modernismu a avantgardy v ukrajinské literatuře. Na základě této analýzy je následně Bažanova tvorba začleněna do kontextu rozvoje literatury dvacátých a třicátých let. Hlavní část je zaměřena na rozbor konkrétních děl M. Bažana. V závěru je vyhodnocena jeho poetika a přínos pro ukrajinský literární proces první poloviny 20. století.

## **Klíčová slova**

Mykola Bažan, modernismus, avantgarda, futurismus, symbolismus, socialistický realismus.

## **Abstract**

This MA thesis is focused on the analysis of stylistic originality of Mykola Bazhan texts of the 1920-30s. The texts are considered in cultural and ideological context of this period, which is a result of a mixture of two artistic and philosophical platforms: avant-garde and socialist realism. Trying to reach this aim I trace the correlation of avant-garde and socialist realism poetic and cultural paradigms in Mykola Bazhan poems, the correlation which defines the stylistic originality of his texts from this period. The introductory chapter presents a detailed analysis of the development of Ukrainian literature in the late 19th - early 20th century.

I focus on modernist and then on avant-garde movements and literature groups. One part of the MA thesis is dedicated to literary theory – I attempt to apply basic terms like „modernism”, „avant-garde”, „socialist realism”, etc. to the area of my research. Another problem discussed is the change of Bazhan's approach to the communist ideology during several periods of his career. After that the dissertation shifts to philological and cultural analysis of several chosen poems of Mykola Bazhan in historical, philological and ideological contexts which were discussed in the previous chapters of my work.

## **Keywords**

Mykola Bazhan, modernism, avant-garde, futurism, symbolism, socialist realism.

## **ЗМІСТ**

<b>Вступ.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Розвиток української літератури кінця XIX – початку XX століття: культурно-історичний контекст, теоретична рефлексія.....</b>	<b>12</b>
1.1 Стильовий симбіоз 1910-х років: модернізм і народництво.....	12
1.2 Теоретичні засади дослідження.....	27
1.3 Микола Бажан: факти з біографії автора.....	38
1.4 Творчість Миколи Бажана в оцінці критиків та літературознавців.....	41
<b>2. Аналіз текстів Миколи Бажана 1922-1926 рр. Футуристичний період.....</b>	<b>47</b>
<b>3. Аналіз текстів Миколи Бажана 1927-1932 рр. „Стадія ламання”.....</b>	<b>60</b>
3.1 Поема „Будівлі”: бароково-авангардна естетика тексту.....	64
3.2 Поеми „Розмова сердець” та „Гетто в Умані”.....	69
3.3 Поема „Гофманова ніч”: ідейно-тематичний та образний плани.....	76
3.4 Утвердження нових реалій: поеми „Смерть Гамлета“ та „Число”.....	83
3.5 Особливості поетики „посткубофутуристичних поем”.....	93
<b>4. Аналіз текстів Миколи Бажана 1932-1938 рр. Соціалістичний період.....</b>	<b>96</b>
<b>5. Бути чи не бути: від авангарду до соцреалізму. Висновки.....</b>	<b>113</b>
<b>6. Список використаної літератури.....</b>	<b>118</b>

## Вступ

Кінець XIX століття в українській літературі ознаменувався переосмисленням традиційних форм існування та сутності національної літератури та мистецтва, що пов'язано з появою та активним розвитком модерністських течій, які засвідчили нове бачення людини, світу, традиційних вартостей, модерне розуміння онтології художнього тексту. До літератури прийшли письменники нового покоління, митці-експериментатори, уважні й чутливі до проблем сучасності та суспільних настроїв. Модернізм у найширшому розумінні став потужним рухом емансипації людського розуму.

Водночас процес модернізації суспільства й літератури розгортався на тлі складних подій світової та національної історії: Першої світової війни, революцій 1917 року і, як наслідок, утвердження нової влади, нової форми суспільно-політичних стосунків. У свою чергу, все це знайшло вираження у творчості митців.

Із початком 20-тих років XX століття на літературній арені України з'явилася велика кількість літературних угруповань та студій, що безсумнівно стало причиною розгортання багатьох дискусій щодо сутності національної літератури та мистецтва в цілому. Врешті, боротьба на художньо-естетичному та культурно-ідеологічному „фронтах” завершилася складним переходом (примусовим або примусово-добровільним) частини творчої інтелігенції з плюралістської революційно-демократичної платформи на уніфіковано-тоталітарну.

Особливе місце у формуванні української літератури 20-х років займав авангардний рух, розвиток якого був нерозривно пов'язаний із діяльністю та творчістю Михайля Семенка, Гео Шкурупія, Микола Бажана.

Творчість Миколи Бажана є виразним прикладом складних ідейно-художніх пошуків, що відбувалися в українській літературі до остаточної ліквідації різноманітних літературних об'єднань та утвердження методу соціалістичного реалізму у 1934 році.

Микола Бажан розпочав свою літературну діяльність збіркою „17-й патруль” (1926), основну частину якої складають футуристичні тексти та поеми. Але поступово автор відходить від футуристичного табору і врешті, з початком 30-х років, під ідеологічним тиском створює поеми, покликані утвердити соцреалістичну естетику. Для



Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

дослідника саме такі суперечливі періоди творчості будь-якого автора становлять великий інтерес, адже вони яскраво демонструють конфлікт та водночас співіснування різноманітних стильових, культурно-естетичних тенденцій, що на художньому рівні проявляється у кореляції структурних елементів різних поетик.

До сьогодення проблема стосунків двох естетичних систем – авангарду та соцреалізму в українському літературознавстві не була предметом окремого вивчення, тим паче на прикладі творчості названого автора.

Отже, вважаємо, що актуальність дослідження визначається необхідністю вивчення специфіки художньо-стильових пошуків Миколи Бажана в контексті розвитку української літератури кінця XIX – перших десятиліть XX століття, а також в контексті співіснування різноаспектних художньо-естетичних систем.

Робота складається з чотирьох частин. Перша частина роботи „Розвиток української літератури кінця XIX – початку XX століття: історико-культурний контекст та теоретична рефлексія” вводить творчість Миколи Бажана до певного культурно-історичного та художньо-естетичного контексту розвитку української літератури межі століть. Окрема увага дослідження присвячена історії розвитку авангардного руху в Україні. Також у цій частині подається огляд основних літературознавчих та критичних праць з дослідження творчості автора. Так, у аналізі творчості М. Бажана ми виходили з праць таких літературознавців, як Є. Адельгейма, О. Бабишкіна, З. Голубевої, Я. Голобородька, К. Зелінського, М. Кодака, Н. Костенко, С. Крижанівського, Ю. Лавріненка, П. Нісонського, М. Ільницького, А. Тарасенкова та інших.

Підсумовуючи огляд основних літературно-критичних праць, присвячених творчості М. Бажана, можна зробити висновок, що творчість автора не була предметом спеціального аналізу в аспекті кореляції авангардної та соцреалістичної парадигм, що зумовлює актуальність та новизну даного наукового дослідження.

У теоретичному розділі були аргументовані й визначені наступні ключові для дослідження поняття: „модернізм”, „модерн”, „авангард”, „авангардизм”, „футуризм”, „соцреалізм” тощо. Теоретико-методологічну основу роботи становлять як зарубіжні, так і українські дослідження з теорії та історії літератури: А. Білої, Р. Барта, П. Білека, П. Брюгера, Є. Волощук, О. Вальцеля, Г. Вєрвеса, Б. Гройса, Т. Гундорової, Х. Гюнтера,

Ж-Ф. Жаккара, М. Зубрицької, А. Квятковського, Ю. Коваліва, К. Кларк, Ю. Лотмана, А. Матусяк, О. Ільницького, С. Павличко, М. Сулими, В. Тюпи, В. Шкловського, Дж. Янечка тощо.

Наступні розділи роботи розташовані за принципом хронології появи віршових збірок автора. Такий підхід був мотивований поглядом літературознавця Андрія Бондара, який запропонував умовно поділити творчість Бажана на чотири періоди: перший період – пора трьох початкових збірок поезій (автор постає тут як Нік Бажан), другий – позначений домінуванням жанру малих поем, третій – соцреалістичний, четвертий – т. зв. „третє цвітіння” 60-х – початку 80-х років.<sup>1</sup> Виходячи з такого погляду на класифікацію творчості автора, наступні розділи роботи було названо: „Аналіз текстів Миколи Бажана 1922–1926 рр. Футуристичний період”, „Аналіз текстів Миколи Бажана 1927–1932 рр. «Стадія ламання»”, „Аналіз текстів Миколи Бажана 1932–1938 рр. Соцреалістичний період”.

Така структура дослідження дозволяє продемонструвати еволюцію художньо-естетичних та світоглядних орієнтирів автора, виявити окремі домінантні структурні елементи його поезики.

Відповідно до мети роботи були використані культурно-історичний та культурно-типологічний методи з елементами формального та структурного.

Основну увагу роботи сконцентовано на дослідженні стильової своєрідності творчості М. Бажана, адже виявлення смислових компонентів текстів, вивчення художньої тканини віршів разом із формальним та структурним методами допомагає сформулювати ознаки стильової манери автора. Культурно-історичний метод дає змогу простежити зв'язки творчості митця з історичним та літературним контекстом епохи, зокрема, помітити можливий вплив історичної ситуації на формування світогляду автора та еволюцію його творчої особистості. У свою чергу, культурно-типологічний метод дозволяє виявити/окреслити окремі структурні компоненти, які виявляють типологічні ознаки функціонування різних естетичних та світоглядних систем. За допомогою структурного методу художні твори вивчаються як цілісні явища в

---

<sup>1</sup> БОНДАР, А. Поема „Сліпці” як текст-виклик: спроба теоретичного моделювання. *Сучасність*. 1998, № 12. С. 70. (Далі цитовано як БОНДАР).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
сукупності змістових та формальних елементів, що має на меті виявлення їхніх  
структурних та функціональних властивостей.

Отже, вважаємо, що аналіз творчості М. Бажана різних періодів в контексті  
феномену взаємодії авангарду/соцреалізму надасть можливість простежити еволюцію  
авторських художньо-естетичних настанов та виявити рівень взаємодії, співіснування  
елементів різних художніх поетик.

## **1. Розвиток української літератури кінця XIX – початку XX ст.: культурно-історичний контекст, теоретична рефлексія**

### **1.1 Стильовий симбіоз 1910-х років: модернізм і народництво**

В історії української літератури початок XX століття був одним із найскладніших та найсуперечливіших періодів, позначений зміною тенденцій художнього мислення, модернізацією культури та людини. Ніцшеанська ідея двох первнів творчості, фрейдівська концепція підсвідомості, марксистська теорія класової боротьби й гуссерлівська феноменологія започаткували дискурси, які розгорталися і доповнювалися впродовж усього XX століття.

У свою чергу, українська література, будучи нерозривно пов'язаною з російським та європейським історично-культурним контекстом, дала свої зразки оригінальних текстів, маніфестаційно затвердивши своє розуміння головних літературних течій та напрямів початку XX століття.

Уже з 80-х років XIX століття в українській літературі закладається думка про необхідність оновлення й витворення національної моделі літератури. З одного боку, цей процес був логічним наслідком загально-культурних змін в Європі та модерністських тенденцій розуміння людини і світу. З іншого боку, в українському суспільстві дуже гостро звучала думка про необхідність витворення української державності і національної літератури на європейських засадах. Прикладом тому можуть бути критичні та публіцистичні роботи Івана Франка, Михайла Драгоманова, Михайла Грушевського які, за великим рахунком, започаткували критичний та літературознавчий дискурси в українській літературі. За твердженням С. Павличко, „парадокс літературного розвитку полягав у тому, що самі народники, передовсім ідеологи цього напрямку, готували новий естетичний простір. Зокрема Іван Франко своєю колосальною перекладацькою, науковою та літературознавчою працею.”<sup>2</sup> Наприкінці XIX століття ці тенденції набувають більш

---

<sup>2</sup> ПАВЛИЧКО, С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2009. С. 49. (Далі цитовано як ПАВЛИЧКО).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
виразного окреслення: автори знаходять в пошуку нових форм художнього вираження та  
осягнення дійсності.

За твердженням Т. Гундорової, модернізм<sup>3</sup> як естетичний процес „вказував на кризу  
просвітницько-раціоналістичної моделі прогресу, зокрема, „державоцентристської” – чи  
не найширше модернізм розгорнувся на руїнах колишніх імперій. З іншого боку, він  
функціонував і розгортався саме завдяки сформованій ще в часи Просвітництва  
інтернаціоналістській (європоцентристській) концепції літературного розвитку.”<sup>4</sup>

Отже, динамічні культурні процеси кінця XIX століття, які означилися в  
європейському культурному мисленні, формували зовсім новий тип історичної  
свідомості, новий тип художнього мислення. В українській літературі цей процес був  
діалектичний за своєю сутністю. З одного боку, національна література усвідомлювалася  
у її нерозривному зв'язку з традицією, а народ як носій цієї традиції, з іншого боку, –  
автори заперечували існуючу літературну традицію й намагалися витворити новаторські  
моделі літератури й культури, постійно знаходячись у пошуку універсального стилю.

Із кінця XIX століття в Україні почав активно розвиватися модернізм. Історично  
склалося так, що Галичина, яка була більше інтегрована у життя Західної Європи,  
першою відчувала суспільно-культурні зміни та вплив модерністських тенденцій. Центром  
літературного та культурного життя Галичини на той час був Львів. Тут наприкінці XIX  
століття виходили літературні часописи та журнали, які різнобічно освітлювали  
літературний процес: у 1880-1897 рр. виходив двотижневик „Зоря”, у 1894-97 рр. під  
редакцією І. Франка виходив журнал „Життя і слово”, в якому друкувалися поетичні,  
прозові та перекладні твори, літературно-критичні та наукові роботи з літератури, з 1889  
року на базі „Зорі” та журналу „Життя і слово” почав видаватися „Літературно-науковий  
вісник”, головним редактором якого був М. Грушевський, а літературну частину вів І.  
Франко.

---

<sup>3</sup> Далі у роботі буде теоретично висвітлене та аргументоване поняття „модернізм”. У даному випадку  
йдеться про модерністські течії, що розвивалися на терені України з кінця XIX століття.

<sup>4</sup> ГУНДОРОВА, Т., ШУМИЛО, Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.). *Слово і  
час*. 1993, № 1. С. 50. (Далі цитовано як ГУНДОРОВА)

У випадку рецепції модерністських течій в українській літературі йшлося про витворення нової художньої образності, синтетичної за своєю природою, яка б „охоплювала елементи різноспрямованої стилістики (символізму, імпресіонізму, натуралізму, романтизму, неокласицизму), тяжіючи загалом до романтичного типу творчості.”<sup>5</sup> У цьому, за твердженням Т. Гундорової, полягає специфічний характер раннього українського модернізму: „Непереборені раннім українським модернізмом романтичні елементи перешкоджали формуванню оригінальної модерністської теорії і літературної школи.”<sup>6</sup> З іншого боку, особливість українського модернізму, за твердженням Ярослава Поліщука, полягає у його „візійності”, у зверненні до національних міфів та культурних архетипів: „Ламаючи стереотипи реалістичного мистецтва, він апелює до людської уяви, до культурного спадку минулих епох, до індивідуалістичного світосприйняття. Саме ці засадничі чинники зумовлюють характерність візійного простору раннього українського модернізму.”<sup>7</sup>

Найчастіше початок українського модернізму пов'язують з виданням у 1903 році Миколою Вороним альманаху „З-над хмар і долин”. Але фактично модернізм як рух набрав сили з утворенням 1906 року у Львові творчого об'єднання „Молода Муза”, яке проіснувало до 1909 р. Серед плеяди молодих поетів та письменників-молодомузівців були Микола Вороний, Остап Луцький, Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Михайло Яцків, Степан Чарнецький, Володимир Бирчак, Сидір Твердохліб, Михайло Рудницький.<sup>8</sup> Важливо розуміти, що „Молода Муза” не була уособленим мистецьким явищем початку ХХ століття і знаходилася в контексті літературних

---

<sup>5</sup> Там само, с. 58.

<sup>6</sup> Там само, с. 58.

<sup>7</sup> ПОЛІЩУК, Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Івано-Франківськ, 2002. С. 9. (Далі цитовано як ПОЛІЩУК). Тієї ж думки дотримується польська дослідниця українського модернізму Агнешка Матусяк. Аналізуючи твори „молодомузівців”, вона акцентує на відчутному впливі праслов'янських мотивів та образів у творчості авторів. Див.: МАТУСЯК, А. Молодомузівська *femme fatale*. *Слово і час*. 2006, № 4.

<sup>8</sup> До творчого осередку літераторів також долучилися різні митці, наприклад, композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, художник І. Северин, скрипаль І. Косинін тощо. Отже, йшлося про модернізацію культури в цілому.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

організацій багатьох країн Європи – „Молода Бельгія”, „Молода Німеччина”, „Молода Польща”, які проголосили своїм гаслом „мистецтво заради мистецтва” й виступили проти реалізму, побутовізму, народництва та просвітництва в літературі. Естетичні погляди та творчість авторів мали великий вплив на подальший розвиток модерністських течій в українській літературі. На думку Я. Поліщука українській модернізм зробив „естетичну революцію” в українському мистецтві початку ХХ століття.<sup>9</sup> Даючи загальну оцінку діяльності „молодомузівців”, С. Павличко доходить висновку, що „вони змогли лише позначити певні координати нового модерного дискурсу, однак розвинути їх не змогли.”<sup>10</sup> У 1909 році „Молода Муза” як об’єднання припинила існувати. Цей факт засвідчує поступове переміщення центру літературного життя до Києва.

У певному розумінні, „молодомузівську” естафету перейняв Микола Євшан та київський журнал „Українська хата” (1909-1914), ключовими теоретиками якого були сам М. Євшан, поет та критик М. Сріблянський (Микита Шаповал), критик та політолог А. Товкачевський. В основу дискурсу „Української хати” лягло ніцшеанство. Редактори та автори журналу поставили за мету модернізувати українську культуру, спрямувавши вістря критики проти „старого” мистецтва, під яким розумілося народництво, або українофільство. Власне, йшлося про розуміння мистецтва як самодостатнього естетичного феномену. Так, наприклад, М. Євшан, роблячи огляд молодої поезії у своїй статті „Поезія безсилля” (1910), зазначає: „Нове мистецтво українське – в повнім того слова значінню безідейне. Ніякого в нього змагання виявити світогляд, свої думки, свої пересвідчення – тепер нема, бо того всього у них і мало бути. А коли дійсно хотіли щось сказати – то це було таке слабе, що мусіли убрать його в дідактику. На своїх ногах воно устояти не могло. Для своєї оборони перед закидом, що вони тікають від життя – знайшли творці аргумент, що творчість основана на інших підставах, як життя.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> ПОЛІЩУК, с. 9.

<sup>10</sup> ПАВЛИЧКО, с. 134. Такої ж думки дотримується Я. Поліщук, говорячи про модернізм як про „незавершений, незреалізований проект”. Див.: ПОЛІЩУК, Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Івано-Франківськ, 2002.

<sup>11</sup> ЄВШАН, М. Під прапором мистецтва. *Літературно-критичні статті*. Київ: Життя й мистецтво, 1910. С. 14-16. (Далі цитовано як ЄВШАН). У книзі зібрані критичні статті Миколи Євшана, окремі з яких

У журналі друкувалася поезія і проза „модерністів”, поетів „Молодої Музи”, також на сторінки журналу потрапляли твори В. Винниченка, О. Кобилянської, Л. Українки, яких М. Євшан вважав ніцшеанцями.

Культурна та суспільна модернізація ґрунтувалася на чіткій національній позиції журналу: нове мистецтво потребує нової індивідуальності, нової ідентичності, „старий націоналізм, точніше, селянолюбне народництво, віджив свій вік.”<sup>12</sup> Але водночас націоналізм у розумінні „хатян” передбачав відкритість творчої особистості до нових ідей. Журнал вів постійну полеміку з прихильниками марксизму-ленінізму та теоретиками „соціального мистецтва”, виходячи з того, що література не може і не повинна служити партії.

Основними опонентами „хатян” були „Літературно-науковий вісник” (літредактором якого був І. Франко) та газета „Рада” (1909-1914), представлена критиком та автором в одній особі С. Єфремовим, для якого „модернізм залишався лайливим словом.”<sup>13</sup>

У цьому контексті „оновлення” чи „перезавантаження” національної літератури першого десятиліття, яке пов'язано з виробленням нових естетичних принципів мистецтва, парадоксальним є те, що і М. Євшан, і М. Сріблянський, які відверто й безжалісно критикували попереднє покоління за побутовізм та етнографізм, дуже гостро й негативно сприйняли появу першої футуристичної збірки Михайля Семенка „Дерзання”, а згодом і другої – „Кверо-футуризм”, які вийшли у 1914 р.<sup>14</sup> За слушним зауваженням О. Ільницького, „обидві збірки скомпановано так, щоби завдати нещадного удару по модерністській розчуленості, яка тоді панувала.”<sup>15</sup> Свого часу, Микола Євшан виступив із гострою критикою попередньої реалістичної літературної традиції. По суті

---

присвячені критичному аналізу творчості М. Яцкова, П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, О. Кобилянської, В. Стефаника тощо.

<sup>12</sup> ПАВЛИЧКО, с. 136.

<sup>13</sup> Там само, с. 136.

<sup>14</sup> Докладніше про це говорить О. Ільницький у розділі „Футуризм та контекст українського футуризму”. Див.: ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. Український футуризм (1914-1930). Пер. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. С. 33-43. (Далі цитовано як ІЛЬНИЦЬКИЙ).

<sup>15</sup> Там само, С. 27.



перші дві збірки М. Семенка мали аналогічну прагматику: докорінно заперечити традицію та оголосити про появу нового літературного напрямку – футуризму. Єдине, це заперечення було більш радикальним та категоричним. До певної міри можна стверджувати, що Семенко був „талановитим учнем” Євшана, який ще у 1910 році зауважив, що „творець мусить мати широку артистичну культуру, щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важне становище, яке займало і займає мистецтво в житті.”<sup>16</sup> В цьому контексті справедливим є твердження таких дослідників, як О. Ільницький, Т. Гундорова, А. Біла про те, що український авангард був логічним продовженням модерністського руху і „вирослав з ранньомодерністських течій в Україні 1900-1910 рр. і був відповіддю на них”.<sup>17</sup>

У цілому, дослідники модернізму та авангарду в Україні доходять висновку, що український модернізм (у його інваріантних моделях: неоромантизм, неореалізм, символізм) не виробив унікальної теоретичної платформи, аби дістатися європейського чи російського рівнів „естетизму”. Це пов'язано з відсутністю чіткої естетичної програми та різнобічністю авторських поетик, які почасти балансували між модернізмом та зануренням у народництво чи побутовізм. Так, наприклад, пізня творчість І. Франка значно виразніше відображає вплив модерністських течій, ніж окремі твори О. Пачовського, П. Карманського, М. Яцкова, Г. Хоткевича, О. Кобилянської, самих О. Євшана чи М. Сріблянського тощо. Тобто, можна наголосити на тому, що в українській літературі першого десятиліття спостерігається дифузія різних (різнорідних) елементів поетики: як традиційних для ХІХ століття, так і новаторських за своєю природою. Але важливим є те, що і „молодомузівці”, і „хатяни” означили координати подальшого розвитку української літератури; розірвали принцип поколінневої спадкоємності (характерний для народницької літератури) та „узаконили непокору”, виготували лідний ґрунт для авангардного руху (Ільницький, Павличко, Гундорова, Поліщук, Біла).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> ЄВШАН, с. 11.

<sup>17</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 12.

<sup>18</sup> Зокрема, С. Павличко наголошує на розриву традиції, ідеї спадкоємності в літературі як на принципово важливому аспекті її подальшого розвитку. Усі дослідники констатують, що і модернізм, і авангард виростили з образотворчого мистецтва і були досить щільно переплетені між собою.

Справді, авангардний рух в Україні зароджується ще до Першої світової війни, але інтенсивний його розвиток починається з 20-х років.

Так, у сучасній літературознавчій науці виробився сталий підхід щодо періодизації розвитку європейського авангарду. Наприклад, такі дослідники світового та українського авангарду, як Добренко, Вєрвєс, Гюнтер, Павличко, Сулима, Янєчек виділяють наступні його етапи: до Першої світової війни і Жовтневої революції, в період міжвоєнного двадцятиріччя і після Другої світової війни. Такий підхід значною мірою мотивований спільними культурно-історичними змінами у західній та східній Європі, що відбулися у першій половині ХХ століття.

Починаючи з другого десятиліття ХХ століття художньо-естетичні зміни відбувалися на тлі складних історичних подій і почасти були відповіддю на них.

Події Першої світової війни, революції 1917 року, врешті, зумовили дезінтеграційні процеси всередині багатоетнічних держав і стали причиною остаточного розпаду двох імперій – Австро-Угорської та Російської, між якими довгий час була розділена сучасна територія України.<sup>19</sup>

Означені історичні події порушили подальший логічний розвиток літературного процесу на три роки. Багато хто з літераторів був мобілізований.<sup>20</sup> Певне відновлення літературного процесу починається після 1917 року й паралельно розвивається у двох головних центрах – Києві та Харкові, останній був столицею України у 1919-1934 рр.

---

<sup>19</sup> Західноукраїнські землі (Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття) входили до складу Австрійської імперії, Центральна і Східна Україна була під Росією. 1918 року на землях Галичини і Буковини було створено Західноукраїнську народну республіку (ЗУНР), яка взяла на себе функції об'єднання всіх західноукраїнських земель. 22 січня 1919 р. ЗУНР підписала акт злуки з Українською центральною радою (УНР), створеною 1917 р. у Харкові на I Всеукраїнському з'їзді Рад. Основними гаслами Центральної Ради була широка національно-територіальна автономія України в складі федеративної республіки Росії. Однак у липні 1919 р. територія Галичини була окупована польськими військами, а в 1921 р. за умовами Ризького договору 1921 р. між Польщею і Радянською Росією західноукраїнські землі відійшли новоствореній Польській Республіці. 10 березня 1919 року на III Всеукраїнському з'їзді Рад у Харкові була проголошена Українська Соціалістична Радянська Республіка (УРСР), яка 1922 р. увійшла до складу СРСР.

<sup>20</sup> Наприклад, М. Семенко, художники – Павль Ковжун та брат Михайля Базиль.

Не дивлячись на складну політичну ситуацію в країні, коли протягом 1917-1919 рр. влада у Києві мінялася тринадцять разів, доки остаточно не утвердилися більшовики, творче життя поступово відновлювалося: у Києві з'явилися журнали „Шлях”, „Літературно-науковий вісник”, „Книгар”, деякі автори змогли видати свої збірки протягом 1918 року. Так, приміром, були надруковані книжки М. Рильського, Я. Савченка, О. Тичини, Д. Загула тощо. Протягом 1918-1919 рр. М. Семенко випустив дев'ять окремих книг „футуропоезії”, які остаточно ознаменували утвердження авангардного руху в Україні й тим самим спрямували подальший розвиток української літератури та мистецтва 20-х років ХХ століття.<sup>21</sup> До остаточного приходу більшовиків до влади у Києві був дуже відчутний вплив символістів, до яких зазвичай зараховують П. Тичину, Я. Савченка, П. Савченка, О. Філянського, В. Ярошенка, О. Слісаренка, В. Кобилянського, Д. Загула, Ю. Меженка тощо.

Протягом 1919 р. символісти спромоглися видати три номери журналу „Музагет” й утворили однойменне літературне угруповання. Цього ж року починає виходити журнал „Мистецтво” (1919–1920 рр.), на сторінках якого пропагувалося пролетарське мистецтво та друкувалися статті, присвячені формалістичному напрямку.

У свою чергу, М. Семенко, який 1918 року, після перебування у Владивостоці, повернувся до Києва, разом із письменниками Гнатом Михайличенком, Василем Елланом-Блакитним, Василем Чумаком та художником Анатолієм Петрицьким утворили мистецьку групу „Фламінго”, недовге існування якої, за твердження О. Ільницького, не дає підстав вважати групу „справжньою футуристичною організацією.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Так, від червня 1916 р. до вересня 1917 р. у Києві діяла театральна студія під керівництвом Леся Курбаса, від 1918 р. відома як „Молодий театр”, який відродився у 1920 р. під назвою театр „Березіль”. Відомо, що футуристи, зокрема М. Семенко, М. Бажан, Ю. Яновський, дуже плідно співпрацювали з „Березолем”, театальною студією Марка Терешенка, Одеською кіностудією та Олександром Довженком, художниками та композиторами, що, безумовно, дає підстави говорити про пошук нових форм та художніх принципів не тільки в літературі, але в мистецтві в цілому, намагання витворити міждисциплінарні, синтетичні його форми.

<sup>22</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 64.

З 1919 року літературою у Києві завідували пролеткультівці, які керували процесом через Всеукраїнський літературний комітет; український відділ очолив боротьбист В. Коряк. Очевидно, що „пролетарське” розуміння мистецтва йшло всупереч естетичним поглядам та ідеалам символістів, тому „майже всі „музагетівці” перейшли на півлегальне існування.”<sup>23</sup> Позиція Семенка, навпаки, зміцніла: „Його ліві політичні та літературні вподобання, особливо близькість до боротьбистів, давали йому певні права в час, коли більшість українських письменників були під підозрою.”<sup>24</sup>

Отже, у 20-тих роках ХХ століття відбувається інтенсивний розвиток української літератури. Йдеться про час появи великої кількості літературних угруповань та студій. Так, приміром, у 1921 році з'явилася футуристична організація „Аспанфут” на чолі з М. Семенком, у 1922 році спілка селянських письменників „Плуг” на чолі з С. Пилипенком, у 1923 році спілка пролетарських письменників „Гарт” – за твердженням О. Ільницького, відверто антифутуристична організація на чолі з Елланом-Блакитним, роком пізніше було засноване літературне об'єднання „Ланка” на чолі з М. Зеровим (1926 року була перейменована у МАРС (Майстерня революційного слова), у 1925 р. М. Хвильовий та М. Йогансен утворили ВАПЛІТЕ („Вільну академію пролетарської літератури”), у 1925 році В. Полішук заснував літературне угруповання „Авангард”, у 1927 році з'являється об'єднання „Західна Україна” на чолі з Дмитром Загулом тощо. Така кількість літературних об'єднань затвердила співіснування різних, почасти зовсім протилежних, естетичних систем (від символізму до футуризму та конструктивізму) та спровокувала появу великої кількості дискусій щодо змісту та форми національної літератури, які врешті переросли у велику літературну дискусію 1925-1928 років, розпочату М. Хвильовим.

Важливе місце у формуванні української літератури 20-х років займає авангардний рух, розвиток якого був нерозривно пов'язаний із діяльністю Михайля Семенка. Далі увага дослідження буде зосереджена на історії розвитку авангарду, оскільки саме цей контекст є особливо важливим для розуміння й подальшого аналізу творчості Миколи Бажана, ранній період творчості якого означений як футуристичний.

---

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

Так, у 1921 році в Харкові Семенко разом із Юліаном Шполом (Михайлом Яловим), Василем Алешком та Василем Елланом-Блакитним створює організацію „Ударна група поетів-футуристів”, які активно публікували свої твори в новоствореному харківському журналі „Шляхи мистецтва” (1921-1923, 5 чисел): „український футуризм вперше набув характеру справжнього руху саме на сторінках цього журналу.”<sup>25</sup> Саме в цьому журналі була надрукована замітка Майка Йогансена „Німецькі експресіоністи” та його програмна стаття „Конструктивізм як мистецтво переходнової доби”.

Але, певно, справжня історія футуризму почалася зі створення Семенком у листопаді 1921 року організації Аспанфут („Асоціація панфутуристів”), яка проіснувала до 1924 року. Чисельність учасників угруповання у різні роки змінювалася, але можна назвати хоча б декілька найбільш виразних імен: Юліан Шпол (М. Яловий), Олекса Слісаренко, Микола Терещенко, Гео Шкурупій, Андрій Чужий, Василь Алешко, Юрій (Юр) Яновський, згодом до них приєднався Микола (Нік) Бажан, який приїхав до Києва у 1921 р. Наступним кроком було створення видавництва „Гольфштурм” (1922-1925 рр.), в якому видавалися основні футуристичні збірки, журнали тощо.

Проповідувачем футуристичних ідей стала газета „Більшовик”, у якій з 1922 до 1925 року публікувалися деякі агітаційні вірші, огляди та статті.

Програма Аспанфуту та теоретичні засади об'єднання були викладені 1922 року на сторінках журналу „Семафор у майбутнє” та газети „Катафалк мистецтв” (із підзаголовком „щоденний журнал панфутуристів-деконструкторів”). Платформи саме цих видань футуристи використовували для теоретизування та поширення ідей авангардного мистецтва. Значна кількість сторінок була присвячена мистецьким напрямам Німеччини, Франції, Італії, Англії, Америки, Польщі та Чехословаччини<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Там само, с. 76.

<sup>26</sup> Наприклад, були надруковані переклади з „Альманаху дада” (Берлін, 1920 р.), анотація на „Негропісні” Трістана Тцари, „Перша дадаїстична промова в Німеччині” 1918 року, виголошена Річардом Гюльсенбеком („Семафор у майбутнє”, 1922 р.). Гео Шкурупійові належала стаття про Марінетті та шумову музику, Семенко писав про зорову поезію, Марко Терещенко присвятив статтю „мистецтву дійства в театрі”.

Здобутки російського футуризму були проігноровані, „їх згадували хіба що задля кількох агресивно саркастичних закидів.”<sup>27</sup>

Варто зазначити, що провокативні заяви футуристів, епатажні виступи та публікації, проголошення „смерті старого мистецтва” (тобто, міщансько-буржуазного) спричиняло постійні полеміки та негативне ставлення до них з боку інших організацій (зокрема, „Гарту”).

Не дивлячись на це, на початку листопада 1923 року Аспанфут і „Березіль” зробили спробу об'єднати всі мистецькі пролетарські організації в одну і створити Ініціативне бюро Жовтневого бльоку мистецтва. Але запрошені учасники Бльоку (зокрема, „Плуг” і „Гарт”) врешті не знайшли між собою згоди, звинувативши Аспанфут у формалізмі й „радикальній та незрозумілій програмі під фасадом марксистської реторики.”<sup>28</sup>

Аби довести свою вірність пролетарському мистецтву, на початку 1924 року Аспанфут реформувався в „АсКК” чи „Комункульт” (Асоціація комуністичної культури), яка проіснувала менше року. Але за цей час була зроблена велика виховна робота „пролетарського класу”. Футуристи поставили за ціль довести, що вони є найліпшими пропагандистами комуністичного мистецтва. Програма АсКК передбачала вивчення філій в центрах Радянської Республіки: поети та письменники читали відкриті лекції в школах, технікумах, інститутах, на фабриках, в робітничих клубах для „закладання комункультівських ячеек.”<sup>29</sup>

Але в 1925 році АсКК саморозпустився, причину цього О. Ільницький вбачає в інтригах всередині самої організації та ідейному розколі між її учасниками. Іншою причиною краху АсКК могло бути „розчарування в масовізмі як формі організації”, що призвело врешті до великої літературної дискусії на фоні політики українізації, оголошеної КП(б)У у 1923 році.

Літературну дискусію розпочав Микола Хвильовий памфлетом „Про „сатану в бочці” або про графоманів, спекулянтів та інших просвітян”, надрукованої на сторінках

---

<sup>27</sup> Там само, с. 86.

<sup>28</sup> Там само, с. 108.

<sup>29</sup> Там само, с. 117.

„Культури й побуту” (додаток до „Вісті ВУЦК”) від 30 квітня 1925 року. Активну участь у дискусії взяли літературні організації „Гарт”, „Плуг”, МАРС („Ланка”), пізніше ВАПЛІТЕ (січень 1926 - січень 1928 рр.) та ВУСПП (1927-1932 рр.), письменники та громадські діячі Микола Хвильовий, Микола Зеров, Сергій Пилипенко, Самійло Щупак, Микола Скрипник, Андрій Хвиля тощо.

Рушієм дискусії були погляди на питання розвитку національної літератури, висловлені М. Хвильовим у циклі памфлетів „Камо грядеши” (1925 р.), „Думки проти течії” (1926 р.), „Апологети писаризму” (1926 р.), „Україна чи Малоросія” (1926 р.). Головне вістря критики Хвильового було спрямоване проти „просвітництва” та „масовізму” в літературі: „Нове мистецтво утворюють робітники та селянство. Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми.”<sup>30</sup>

Виголошені М. Хвильовим в процесі дискусії гасла: „Геть від Москви” та „Дайош психологічну Європу” відразу ж вивели дискусію в політичне русло: „Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше втікати... Наша орієнтація – на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми... Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства.”<sup>31</sup> Подібні „націоналістичні” заклики партія не могла залишити без уваги й відразу ж засудила Хвильового та його прихильників за націоналістичні ухили, змусивши публічно зректися виголошених поглядів.

Результатом дискусії став розпуск ВАПЛІТЕ у 1928 р. та створення ВУСПП („Всеукраїнської спілки пролетарських письменників”, 1927 р.) на чолі з Іваном Микитенком. У 1930-1932 рр. саме ця організація стане платформою для об’єднання всіх пролетарських організацій і проголосить соціалістичний реалізм — основним художнім методом в мистецтві.

Отже, літературна дискусія 1925-1928 рр. значно вплинула на характер розвитку української літератури кінця 20-х років. Чим далі, тим більш літературні часописи та

---

<sup>30</sup> ХВИЛЬОВИЙ, М. Апологети писаризму. В кн.: Хвильовий, Микола Вибрані твори. Серія „Розстріляне відродження”. Упоряд. Ростислав Мельників. Київ: Смолоскип, 2011. С. 165.

<sup>31</sup> Там само, с. 167.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
журнали ставали „трибуною” проголошення ідейних, ідеологічних позицій авторів, що, врешті, мало трагічні наслідки для низки талановитих митців.

Але не дивлячись на поступовий тиск на українську культуру з боку КП(б)У та боротьбу з націоналізмом, курс на українізацію не був зупинений. Протягом трьох років (1926-1928 рр.) відбувається розквіт літературних журналів: одне за одним з'являються періодичні видання „Гарт”, „Літературна газета”, „Молодняк”, „Вапліте”, „Критика”, „Літературний ярмарок”, „Універсальний журнал”, „Західна Україна”, „Бюлетень Авангарду”. На думку О. Ільницького, таким способом партія сподівалася, що збільшення видань „переважить вплив так званих „націоналістичних” груп, особливо ВАПЛІТЕ.”<sup>32</sup>

Подальша історія футуристичного руху в Україні пов'язана з появою організації „Нова генерація”, утвореною Семенком у 1927 році. Організація мала свій однойменний журнал, який виходив у Харкові у 1927-1930 рр.

Але перед тим, будучи у Києві, Семенко заснував „приватну” групу „Бумеранг”, яка спромоглася видати 2 журнали: збірник „Зустріч на перехресній станції” (з підзаголовком „Розмова трьох”), друге видання мало назву „Бумеранг”, в якому були надруковані статті Семенка, Бажана, Шкурупія, Перегуди.

„Зустріч на перехресній станції” містила поезії та памфлети Семенка, Шкурупія, Бажана. Особливий інтерес являє остання частина – прозова, де кожен з трьох футуристів висловлює свої погляди на мистецтво та подальші шляхи розвитку.

Варто зауважити, що на той час Бажан і Шкурупій офіційно були членами ВАПЛІТЕ. Зокрема, М. Бажан відверто зізнався, що „втратив віру в їхню футуристичну програму” й звернувся до елітної культури українського бароко та часів гетьманської держави.<sup>33</sup>

Із появою „Нової генерації” футуристичний рух набирає нової сили, зараховуючи до своїх лав все нових учасників. Серед лідерів руху були незмінні Семенко та Шкурупій. Постійно друкувалися у журналі Андрій Чужий, Олександр Марямов,

---

<sup>32</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 138.

<sup>33</sup> Ваплітянський збірник. Ред. та упор. Юрій Луцький. Торонто: Мозаїка, 1977. С. 99-111. (Далі цитовано як Ваплітянський збірник).



Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
Дмитро Бузько, Євген Яворовський, Леонід Недоля, Антін Павлюк, Сава Голованівський та інші. Наприклад, протягом 1930 року почесна редакційна колегія збільшилася до вісімдесяти дописувачів.

Журнал наголошував на інтернаціоналістичній платформі: на його сторінках постійно з'являлися оглядові матеріали про розвиток західного мистецтва, акцент робився на лівому русі. Але не зважаючи на обрану тактику, футуристи залишалися вірними своїй програмі: „Журнал переконував, що тільки вільне змагання дасть змогу побачити, які мистецькі течії є насправді прогресивними, а які реакційними.”<sup>34</sup>

У 1929 році „Нова генерація” реорганізовується у ВУАРКК (Всеукраїнська асоціація робітників комуністичної культури), яка згодом заклала блок з ВУСППом. Другий з'їзд ВУСПП, який відбувся у травні 1929 року у Харкові, показав, що діяльність саме цієї організації знаходить підтримку партії.

Але з кінця 1929 року конфронтація між літературними групами загострюється.<sup>35</sup> Кульмінацією конфлікту, який мав трагічні наслідки для обох сторін, стала стаття М. Хвильового „А хто ще сидить на лаві винуватих”<sup>36</sup> та постійні звинувачення на адресу футуристів у націоналізмі та „контрреволюційній єфремівщині.”<sup>37</sup>

„Нова генерація” (ВУАРКК) протягом наступного року на сторінках журналу вела активну полеміку з ПРОЛІТФРОНТОМ. Врешті „Нова генерація” попросила захисту у ВУСПП. Але на пленумі ВУСПП 24-25 травня 1930 р. стосовно консолідації всіх пролетарських літературних сил футуристи відмовилися від „публічного покаяння”, продовжуючи стояти на своїх теоретичних засадах мистецтва. Така позиція була різко розкритикована з боку ВУСПП.

Врешті, у „Літературній газеті” від 20 січня 1931 року з'явилася „Постанова про розпуск Об'єднання пролетарських письменників України – ОППУ (Нова генерація)”.

---

<sup>34</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 156.

<sup>35</sup> Це пов'язано з ідейним змаганням за право бути головною пролетарською організацією між „Новою генерацією” (ВУАРКК) та журналом „Літературним ярмарком” (1928-1930 рр., у 1930 р. реорганізовано у „Пролітфронт”), до редакційної колегії якого входили колишні учасники ВАПЛІТЕ.

<sup>36</sup> Стаття була надрукована в газеті „Харківський пролетар” за 16 березня 1930 р.

<sup>37</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 183.

На думку О. Ільницького, так різко виступити проти „Нової генерації” „хвильовистів” змусив тиск з боку партії.<sup>38</sup> А вже після реорганізації „Літературного ярмарку” (а фактично, його закриття) у ПРОЛІТФРОНТ футуристи лишилися останньою організацією з самостійною програмою.

1930-ті роки стали фатальними для української інтелігенції. Можна з прикрістю стверджувати, що гонку за право очолювати пролетарську літературу не виграв ніхто. Більшість літературних та культурних діячів були репресовані 1932-1933 рр., заслані в табори і розстріляні 1937 року.

У 1932 р. була створена Спілка письменників СРСР, а 1934 року Перший Всесоюзний з'їзд радянських письменників ухвалив статут СП СРСР, який проголосив соціалістичний реалізм основним методом радянської літератури і критики.

Отже, якщо коротко охарактеризувати історію футуристичного руху в українській літературі, можна помітити певну тенденційність: від початку футуризм зароджується як естетичний рух, позначений бажанням створити „якісно інше” мистецтво, але поступово (прямо пропорційно утвердженню радянської влади та ролі партії в суспільстві) відбувається „злиття естетичного й політичного радикалізму.”<sup>39</sup> Наприклад, концептуальний бік цього процесу можна помітити у статтях Семенка „Мистецтво переходової доби” (1919), „Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Пан-футуристичний маніфест)” (1922), „Деякі наслідки деструкції” (1922), „Організаційний принцип і мистецтво слова” (1922), „Поезюмаларство” (1922) та ін. „На зламі 10-х і 20-х років, – за твердженням С. Павличко, – з'являється нове визначення футуризму як мистецтва переходової доби від капіталізму до соціалізму, мистецтва революції.”<sup>40</sup>

Отже, звернення до культурно-історичного та літературного контексту дає можливість зрозуміти певну логіку зародження модерністського та авангардного рухів в Україні. Ще раз хочеться підкреслити, що українська література початку XX століття

---

<sup>38</sup> Там само, с. 192. На думку дослідника, для табору Хвильового це був шанс „знову здобути доступ до пролетарського кола з якого їх було вилучено.”

<sup>39</sup> ПАВЛИЧКО, с. 64.

<sup>40</sup> Там само, с. 64.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

затвердила новий вектор свого розвитку та подальшого функціонування. В цей період простежується виразний симбіоз, співіснування різних літературних течій та стилістик: молоді автори, виступивши проти народництва та етнографізму - реалізму в літературі, почасти ще певний час самі знаходилися в межах попередньої літературної традиції. Поступово модернізм з його естетизмом, психологізмом, відстороненістю від життя відходить у тінь. У післявоєнних роках простежується радикалізація певних тенденцій, що врешті призводить до зрощення художнього та політичного дискурсів в літературі. Безсумнівно, літературна дискусія 1925-1928 років стала вирішальною для багатьох митців, яких врешті „розчавила” сталінська репресивна машина початку 30-х років. Недаремно українська модерна, за визначенням Я. Поліщука, залишилася „незавершеним проектом”, адже „роль перших поколінь українських модерністів сьогодні можна було б оцінити в тому разі, якщо б на їх досягнення була оперта творчість наступних літературних поколінь. Але так не сталося.”<sup>41</sup>

У подальших розділах цей аспект, а саме стосунки між авангардом та соцреалізмом, буде розглянуто детальніше. У цьому контексті дослідження творчості Миколи Бажана виглядає особливо актуальним: аналіз поетичних текстів надасть змогу виявити певні структурні елементи різномірних за своєю природою поетик та покладе ще одну цеглинку в дослідження української літератури початку XX століття.

## 1.2 Теоретичні засади дослідження

Співвідношення між авангардизмом і соціалістичним реалізмом є однією з проблем естетики та теорії літератури, яку й досі не розв’язано однозначно. Але перш, ніж розглянути питання семантичної контроверсійності цих двох художньо-естетичних платформ, хотілося б окреслити певні риси, притаманні авангарду, як самодостатньому руху, так і в його „непростих стосунках” з модерністським дискурсом. У цій частині будуть визначені основні термінологічні поняття, які є важливими для даного дослідження.

---

<sup>41</sup> ПОЛІЩУК, с. 12.

Досліджуючи період творчості Миколи Бажана в контексті розвитку української літератури 20-30-х рр., ми спиралися на теоретичні погляди тих дослідників, які наполягають на принциповому розрізненні естетики модернізму та авангарду. Так, приміром, у розмежуванні двох естетичних практик ми виходили з класичних праць західноєвропейських дослідників з теорії авангарду, авторами яких є П. Брюгер, Дж. Янчек, А. Матусяк, Р. Поджолі, Д. Фрісбі, П. Білек. Певною мірою, значна кількість праць українських та російських дослідників з теорії авангарду апелюють до вищезгаданих робіт: приміром можуть бути роботи з теорії літератури А. Білої, Т. Гундорової, С. Павличко, М. Сулими, Б. Гройса.

Проблема розрізнення авангарду та модернізму виникла не на порожньому місці. Річ у тім, що радянське літературознавство виробило усталений погляд на мистецькі течії та напрями початку ХХ століття, ототожнивши терміни „авангард” і „модернізм”. Останній використовувався на позначення всіх „модерних” („нереалістичних”) мистецьких напрямів і течій ХХ століття. Перші спроби „об’єктивної” рецепції авангарду в українському літературознавстві зробили М. Сулима, Д. Наливайко, Г. Вервес, С. Павличко, Т. Гундорова, О. Ільницький та ін. „Проблема виокремлення авангардного дискурсу – за твердженням А. Білої, – постала в контексті питання зміни тенденцій художнього мислення, специфіки спроб модернізації культури і в контексті міжкультурних взаємин.”<sup>42</sup> Модернізм є мистецтвом доби Модерніте (від. англ. Modernity), тобто мистецтвом, яке сформувалося в межах певного історичного типу мислення, певної історико-культурної доби. Такий тип мислення був продиктований, виходячи з розуміння того, що „сучасність” є докорінно відмінною від попередніх поколінь. З іншого боку, саме слово „сучасний” у свідомості ХІХ-ХХ століть було синонімічним поняттям „якісний, найкращий.”<sup>43</sup> Досить часто у дослідженнях можна зустріти синонімічне вживання понять „доба Модерніте” та „доба Модерну”. Але частіше під Модерном розуміється стиль у художньому мистецтві межі ХІХ-ХХ

---

<sup>42</sup> БІЛА, А. *Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрями*. Київ: Смолоскип, 2006. С. 464. (Далі цитовано як БІЛА).

<sup>43</sup> ГЕРМАН, М. *Модернизм. Искусство первой половины XX века*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005. С. 8.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму століть. У даному дослідженні ми намагалися уникнути детермінацій на зразок „напря́м”, „течі́я”, „стиль” на окреслення понять модернізм/авангардизм/соцреалізм, оскільки співвідношення між ними є однією зі складних теоретичних проблем літературознавства, яку й досі не вирішено однозначно. Тому було використано поняття „естетична система”, в основі якої лежить як протиставлення, так і кореляція структурних елементів кожного з окреслених дискурсів.

Отже, під модернізмом, в першу чергу, у роботі розуміється певна художньо-естетична система, якій властивий свій художній код, укорінений в розумінні мистецтва як самодостатньої форми відтворення дійсності.

Традиційно в модернізмі виділяють його стильові інваріанти – символізм, неоромантизм, неореалізм, імпресіонізм.

Авангард же є „передовим загоном” модернізму – рух, що виділяється з модерністського типу мислення, але позиціонує себе як більш радикальний, агресивний, бунтівний. На відміну від модернізму, прагматичні аспекти діяльності авангарду виходять за межі чисто художніх, метою авангардного руху є перетворення, перебудування світу. Деякі дослідники вживають термін „авангардизм”, зокрема Біла, Волощук, Вєрвєс, Сулима тощо. Але і в межах їхніх робіт різниця між поняттями „авангард/авангардизм” досить непрозора.

Дехто з дослідників говорить про авангардизм як про напрям. За визначенням Є. Волощук, модернізм і авангардизм – це „два напрями, котрі мали спільне коріння, тісні взаємозв’язки та чимало точок дотику в царині світоглядно-мистецьких концептів і технік, однак відрізнялися градусом радикальності впровадження цих концепцій і технік у художню практику.”<sup>44</sup> Такої ж думки дотримується і С. Павличко: „Поступово напрям, який починався як європейська течія, споріднена з італійським футуризмом і ним насажена... в другій половині 20-х рішуче стане на антиєвропейські позиції.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> ВОЛОЩУК Є. *Чарівна флейта модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної літератури XX ст. у ліриці Р. М. Рільке*. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. С. 42. (Далі цитовано як ВОЛОЩУК).

<sup>45</sup> ПАВЛИЧКО, с. 140.

Зарубіжні та російські дослідники більш схильні до вживання термінів авангард, авангардний рух, розуміючи під тим певну художньо-естетичну систему, естетичне явище, тип мислення. На нашу думку, під авангардизмом слід розуміти стиль, стильову ознаку періоду розвитку авангарду, в рамках якого, за твердженням Г. Вербеса, „слід виділяти принаймні три домінуючих напрями: футуризм, сюрреалізм, експресіонізм.”<sup>46</sup>

Довгий час український авангард не був предметом зацікавлення дослідників навіть пострадянського часу, що було спровоковано певною рецепцією, виробленою ще ідеологами „Української хати”. Зокрема М. Євшан та М. Сріблянський від початку поставилися до українського футуризму як до руху, „неприродного для української ментальності, вторинного щодо російського і європейського футуризмів.”<sup>47</sup>

Таку думку спростовують дослідники О. Ільницький, А. Біла. Зокрема, О. Ільницький наголошує на національній формі українського футуризму, його оригінальності. В свою чергу, це пов'язано з особливістю розвитку модернізму в українській літературі, на ґрунті якого виростав авангард.<sup>48</sup> Підтвердженням цієї тези може бути думка А. Білої, яка акцентує увагу на стильовому симбіозі, взаємопроникненні, певному діалозі модерністського та авангардного дискурсів: „період піднесення в образотворчому мистецтві (1907-1914 рр.) паралельно був часом виключно латентного визрівання образно-словесної форми у двох її стильових версіях – символізму (П. Тичина) і футуризму (М. Семенко).”<sup>49</sup>

Безумовно, авангард тісно пов'язаний з модернізмом своїм неприйняттям реалістичної естетики, проте у функціональному відношенні він може бути визначений як набагато виразніший у педалюванні тенденцій соціального протесту: в експериментуванні з формою, прагненні позбутися традиції, масовізму. Але головна його відмінність від модернізму полягає в прагматизмі: авангард, на відміну від другого, не мислив себе відокремлено від життя, авангардисти хотіли побудувати нове

---

<sup>46</sup> ВЕРБЕС, Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм. *Слово і час*. 1922, № 12. С. 8. (Далі цитовано як ВЕРБЕС).

<sup>47</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 21.

<sup>48</sup> Там само, с. 9-15.

<sup>49</sup> БІЛА, с. 93

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
суспільство, витворити нові форми мистецтва. Зокрема, дослідниця цієї проблеми Є. Волощук зауважує: „Авангардисти рішучіше, ніж модерністи, розвивали зв'язки з міметичною естетикою класичного мистецтва... вони робили ставку на гіпертрофовану художню умовність, яка в їхніх руках ставала головним знаряддям антиміметичного художнього світу.”<sup>50</sup>

Зокрема, С. Павличко, справедливо характеризуючи авангард як антимодерністське явище, доходить висновку, що „авангард і футуризм не демонстрували інтересу до внутрішнього світу людини, до людини взагалі.”<sup>51</sup> Суголосною попередній тезі є думка Б. Гройса: „Авангардистський витвір мистецтва починається там, де закінчується людина, де вмирає людина.”<sup>52</sup>

Ще один дослідник авангарду П. Бюргер, звертаючись до типологічної моделі розвитку європейського мистецтва й авангарду, зазначає, що предметом заперечення авангардного руху стає мистецтво як певна інституція, відокремлена від життєвої практики людини: „Европейские авангардные движения могут быть описаны как попытка лишить искусство того статуса, который оно имеет в буржуазном обществе.”<sup>53</sup>

Водночас усі літературознавці наголошують на тому, що і модерністи, й авангардисти в основі своїх світоглядних позицій мали на меті переосмислення мови (як засобу, словесного інструментарію), почасти користуючись спільними методами: деструкцією формальної, звукової оболонки лексичних засобів, старих віршових форм, грою з конотативними/денотативними можливостями мовних знаків, новотвореннями тощо: „І все ж саме у 20-ті роки розпочалося руйнування старої літературної мови й появилася „не сковородинська” і не „шевченківська”, а „остаточно українська мова.”<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> ВОЛОЩУК, с. 47.

<sup>51</sup> ПАВЛИЧКО, с. 184.

<sup>52</sup> ГРОЙС, Б. Арт-аскет: модели реального. [on-line]. Максимка: журнал „реального” искусства, 2009, № 5. С. 5–10. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/maksimka/index.htm>.

<sup>53</sup> БЮРГЕР, П. Авангард как отрицание автономии искусства. [on-line]. Перевод с нем. А. Фоменко. Взято из кн.: Bürger, Peter Teorija avangarde. Belgrade, Narodna knjiga, 1998. 147 с. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://art1.ru/art/avangard-kak-otricanie-avtonomii-iskusstva/> (Далі цитовано як БЮРГЕР).

<sup>54</sup> ПАВЛИЧКО, с. 331.

Серед засадничих світоглядно-естетичних принципів, притаманних авангарду, слідом за А. Білою, наведемо такі:

- життєбудівництво: „авангард розглядає життя як суцільний художній проект”;
- позаестетизм: „авангард проявляє позаестетичність, що уможливило деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу”;
- заперечення традиції: „авангард перебуває в абсолютній опозиції до минулого (і традиції в тому числі), що спонукає до фетишизації новизни; патос авангарду передає поняття „оптимістичний апокаліпсис” (богохульство, скандальність, груповізм).”<sup>55</sup>

Не менш суттєвою ознакою авангарду є постійно присутня романтична стильова тональність, що пояснюється прагненням „негайно і зараз втілити розумово сконструйований ідеал, що є органічним для світовідчуття революційних романтиків тієї доби.”<sup>56</sup>

У кінці 1980-х років в російській критиці розгорілася полеміка щодо осмислення авангардного мистецтва. До цього переважав усталений погляд на авангард як на „жертву” сталінізму. Дискусію розпочав Борис Гройс своїм есеєм „Стиль Сталін” (програмовий есей у збірці „Утопія та обман”, 1993), у якому він виголосив, що соціалістичний реалізм є прямим рецептом авангардного руху, його логічним продовженням та завершенням. Крім того, на його думку, саме авангардний рух підготував плідний ґрунт для остаточного утвердження марксизму-ленінізму в Республіці Рад.

У своїх поглядах Гройс виходить з авангардної концепції життєбудування та функціональної теорії мистецтва: футуристи прагнули стерти межі між мистецтвом та життям і побудувати „нове суспільство”: „Російський авангард початку ХХ століття був однією з найрадикальніших спроб змінити саме життя. Для цього він вступив у союз з марксизмом, котрий, як відомо, також хотів не пояснити світ, а змінити його.”<sup>57</sup>

Врешті, висловлена позиція знайшла своїх опонентів. У 2000 році вийшла збірка „Соцреалістичний канон” під редакцією Ханса Гюнтера та Євгенія Добренко, яка

---

<sup>55</sup> БІЛА, с. 31.

<sup>56</sup> НАСНКО, М. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. Київ: Академія, 1997. С. 47.

<sup>57</sup> ГРОЙС, Б. Утопия и обман. Москва: Знак, 1993. С. 5. (Далі цитовано як ГРОЙС).



Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму містить статті літературознавців, критиків, істориків, культурологів стосовно поетики соцреалізму, джерела методу та його зв'язку з авангардом, ідейними та художніми течіями початку ХХ століття.

З одного боку, створений корпус критичних матеріалів дає змогу більш об'єктивно подивитися на авангардний рух в Росії та за її межами. З іншого, за твердженням Є. Добренко, новий погляд на проблему уможлиблює звільнення від „моральної критики”, традицію якої започаткував А. Синявський своїм трактатом „Що таке соцреалістичний канон.”<sup>58</sup>

На жаль, український літературний авангард у його ставленні до соцреалізму ще не був об'єктом вивчення дослідників (крім окремих зауваг Білої, Ільницького, Павличко). Тому у виокремленні певних типологічних рис, притаманних авангардному дискурсу в цілому та його стосунку до соцреалізму, наше дослідження спиралося більшою мірою на роботи російських та зарубіжних літературознавців. Зокрема, у англо-американських та західноєвропейських сучасних студіях, що досліджують соцреалістичний канон та механізми функціонування радянського суспільства, переважає інтерес до проблеми взаємодії мови та влади. Прикладом можуть бути роботи Джефрі Брукса, Річарда Стайтса, Віктора Терраса, Катерини Кларк, Ханса Гюнтера тощо. У своїх розвідках дослідники виходять за межі суто літературознавчого інтересу, звертаючись до широкого соціокультурного та історичного контекстів. Серед російських дослідників, що займаються вивченням проблеми соцреалізму були опрацьовані роботи Є. Добренка, В. Паперного, А. Богданова, І. Смирнова, Б. Гройса, Г. Гусейнова.

---

<sup>58</sup> У 60-тих роках в Радянському союзі відчутно загострився дисидентський рух з його спробою змінити культурно-політичну ситуацію в країні. Великим рушієм цих тенденцій був т. зв. самвидав. Так, наприкінці 50-х років у самвидаві з'являється праця А. Синявського „Що таке соцреалістичний реалізм”, предметом критики якої був соцреалістичний метод. За твердженням Є. Добренко, саме звідси пішла традиція моральної критики соцреалізму, яка довгий час переважала в літературознавчих працях і після розпаду СРСР. Тобто подальша рецепція соцреалізму була в межах маркерів „художній-нехудожній”, „поганий-добрий”, „моральний-аморальний”, „мистецтво-псевдомистецтво”. Див.: ДОБРЕНКО, Є. Метафора влади. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 31. (Далі цитовано як ДОБРЕНКО).

Отже, проблема рецепції авангардного руху в контексті його стосунків зі „сталінським каноном” гостро постала наприкінці ХХ століття і пов'язана з запропонованим поглядом Б. Гройса на авангард. Розглядаючи взаємостосунки між авангардом та соцреалізмом, Б. Гройс більшою мірою розглядає концептуальний бік авангардного мистецтва, тобто ті теоретичні засади руху, проголошені й затверджені в футуристичних деклараціях та маніфестах.

Питання полягає в тому, наскільки авангардний проект „мистецтва майбутнього” справді відповідає змістові авангардних практик. Футуристи наївно вірили, що їхні погляди на мистецтво будуть підтримані офіційною лінією партії. Але чи завжди декларовані ними принципи дійсно відповідали поетиці творів, що репрезентують рух (Ільницький, Забіяка, Добренко)?

Так, наприклад, літературознавець П. Забіяка, який зробив класифікацію маніфестів європейських авангардних рухів, розділивши їх на три групи за принципом відповідності-невідповідності між декларованими принципами та створюваними текстами, відніс маніфести М. Семенка до „частково реалізованих”, що лише „створюють авангардний міф – авангардне уявлення про те, що таке мистецтво”. За твердженням дослідника, М. Семенко „побудував цілу концепцію Нового мистецтва, основні поняття якої – конструкція, деструкція, ідеологія, фактура, культ. Однак багато з позицій цієї концепції залишились виключно на папері.”<sup>59</sup>

Такий висновок дає підстави сумніватися в правомірності ставлення до українського авангарду як до „суспільно-політичного проекту”. По-друге, провокує абсолютно логічний висновок, що розгляд стосунків між двома естетичними системами неможливий без звернення до художньої проблематики творів, без детального вивчення тих прийомів авангардного мистецтва, які знайшли своє продовження в соцреалізмі. Важливим є і розуміння того, що в радянському мистецтві естетичний та прагматичний рівні художньої діяльності розвивалися асиметрично, врешті це призвело до того, що прагматизація деформувала та поглинула власне авангардну естетику. Велику роль у

---

<sup>59</sup> ЗАБІЯКА, І. Маніфести авангардистів: декларація та самоідентифікація.[on-line]. [цит. 2014-17-07].

Режим доступу:

[http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Komparatyvni\\_doslidzhenna\\_12\\_2010/239\\_246\\_pdf](http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Komparatyvni_doslidzhenna_12_2010/239_246_pdf).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
такій „деформації” власне естетичного плану мистецтва відіграв т. зв. механізм соціального замовлення, коли письменники навмисно створювали твори, які відповідали „панівній ідеології.”<sup>60</sup>

Якщо звернутися до історії питання, можна побачити, що вже в перші роки після Жовтневої революції поступово формується соціалістична культура, закладаються такі її риси, як комуністична партійність, публіцистичність, виразність художніх форм, масовість.<sup>61</sup> Але офіційне утвердження соцреалістичного реалізму як провідного методу радянської літератури відбулося у 1934 році на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. На ньому ж було прийнято офіційне визначення соціалістичного реалізму, яке до 80-х років стало відправним пунктом для всіх наступних інтерпретацій цього псевдометоду: „Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии. Причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания в духе социализма.”<sup>62</sup> Одними з перших теоретиків методу були Луначарський, Горький, Жданов, які від початку направляли й скеровували розвиток радянської літератури згідно виголошеним принципам.

Так, соцреалізм оголошувався „прямим нащадком” критичного реалізму XIX століття, інші течії та напрями називалися „буржуазними”, „класово ворожими”, неприйнятними для радянської літератури.”<sup>63</sup> Отже, після канонізації соцреалізму авангардне мистецтво швидко зникає і піддається тавруванню як „буржуазне”, „антинародне”.

---

<sup>60</sup> *Літературознавчий словник-довідник*. Ред. та упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів. Київ: Академія, 1997. С. 637.

<sup>61</sup> МАЗАЕВ, А. Концепция производственного искусства 20-х годов: Историко-критический очерк. Москва: Наука, 1975. С. 12-25.

<sup>62</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет*. Москва: 1934. С. 716-718.

<sup>63</sup> *Літературознавчий словник-довідник*, с. 637.

За радянських часів усі подальші варіації визначення соцреалізму знаходилися в межах усталеної рецепції. Наприклад велика радянська енциклопедія (1947) дає схоже визначення поняття: „Социалистический реализм является глубоко жизненным, научным и самым передовым художественным методом, развившимся в результате успехов социалистического строительства и воспитания советских людей в духе коммунизма. Принципы социалистического реализма... явились дальнейшим развитием ленинского учения о партийности литературы.”<sup>64</sup>

Серед основних принципів мистецтва, затверджених соцреалізмом, були наступні: народність, партійність (або ідейність), конкретність. Народність передбачала як доступність літератури для простого народу, так і використання народних мовленнєвих зворотів та приказок.<sup>65</sup> Цей принцип також передбачав утилітарність художнього твору – як змістовну, так і формальну, а як наслідок масовізм в літературі. На ідейному рівні художній твір мусив показувати просте й водночас героїчне життя народу, педалювати міф про будівництво соціалізму та щасливе майбутнє. Тому соцреалістичні твори вирізняються героїчним та романтичним пафосом, їм притаманні оптимізм та життєстверджувальна риторика. Принцип конкретності був суголосний історизму та монументальності у зображенні дійсності: „Задачи метода социалистического реализма требуют от каждого художника истинного понимания смысла совершающихся в стране событий, умения оценивать явления общественной жизни в их развитии, в сложном диалектическом взаимодействии.”<sup>66</sup>

Хотілося б більш змістовно зупинитися біля кожного з виголошених принципів. Для цього ще раз звернемося до історичного контексту. Від самого початку український авангард формується як естетичний рух, який мав на меті створити докорінно „нове мистецтво”, жорстко виступивши проти літературної традиції й таким чином обірвавши її. Після Жовтневої революції авангардисти взяли на себе роль динамічного рушія „культурної революції” (слідом за футуристами в Італії, Росії, Чехії), але поступово, від

---

<sup>64</sup> *Большая советская энциклопедия*. Под общ. ред. Николая Бухарина. Изд-ние в 66 т. Т. 52. Москва: Акц. Общество „Советская Энциклопедия”, 1947. С. 239.

<sup>65</sup> БОГДАНОВ, К. Фольклорные жанры советской культуры. Москва: НЛЮ, 2009. С. 5-21.

<sup>66</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет*. Москва: 1934. С. 716-718.

20-х років, відчутний розрив між авангардом та радянською культурою збільшується. Це пов'язано з орієнтуванням радянської культури на такі ретроспективні цінності як народність, класицизм, монументальність, історизм, психологізм (у певному розумінні). Врешті, утвердження соцреалізму знаменувало відмову від революційності й кінець авангарду як динамічного фактору розвитку радянської культури.

Зі зміною „ідеологічних критеріїв” поцінування літератури футуристичні установки піддаються коректуванню й утилізації. Двадцять років можна вважати „лабораторією вироблення тоталітарної культури”, оскільки відбувається відбір функціональних, з точки зору соцреалістичного канону, художніх елементів. Так, наприклад, головні естетичні принципи авангарду, такі як деканонізація, монтаж, осторонення (остранение), ускладнений стиль, умовність художнього простору, епатажність, були відкинуті через звинувачення у формалізмі.<sup>67</sup>

Але, не дивлячись на вороже ставлення до авангарду, соцреалізм увібрав певні прагматичні установки лівого мистецтва, дещо деформувавши та спростивши їх (Добренко, Білек, Гюнтер, Гройс, Гусейнов). Серед таких принципів, що, в дещо зміненому вигляді, були перейняті соцреалістичним каноном, наприклад, Х. Гюнтер називає сугестивність (принцип активного впливу на рецепієнта), концепцію життєбудівництва (лише на рівні функціональності мистецтва та соціального замовлення), „футуристичну” установку (як проект будівництва „щасливого майбутнього”, але з вилученням утопічного моменту), міфотворення.

На нашу думку, звернення до текстів Миколи Бажана 20-х і 30-х років через призму кореляції авангарду/соцреалізму не є безпідставним. По-перше, тому що в українському літературознавстві ця тема не була досліджена ані на рівні типологізації та виокремлення певних рис, спільних для цих двох художньо-естетичних платформ, ані на рівні аналізу поезики окремого автора. По-друге, аналіз творчого доробку Бажана „переломних” років є певною спробою незаангажованого погляду і на творчість автора, і на „досягнення” соцреалізму в українській поезії, адже Микола Платонович, безперечно, є одним із найсуперечливіших авторів ХХ століття, який починав як

---

<sup>67</sup> ГЮНТЕР, Х. Соцреализм и утопическое мышление. В сборнике: *Соцреалистический канон*. Ред. и сост. Г. Ханс, Е. Добренко. Москва: Академический проект, 2000. С. 55-75. (Далі цитовано як ГЮНТЕР).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
авангардист, а утвердився як соцреаліст. Слідом за російським дослідником М. Ліповецьким вважаємо, що „вивчення функцій домінантних елементів поезики може послужити розумінню логіки формування естетичної цілісності, що, власне, й визначає своєрідність художньої системи.”<sup>68</sup>

### 1.3 Микола Бажан: факти з біографії автора

Творчість М. Бажана є виразним прикладом складних ідейно-художніх пошуків, що відбувалися в українській літературі до моменту утилізації та остаточної ліквідації всіх творчих об'єднань у 1932-1933 рр. Миколу Бажана прийнято вважати „людиною енциклопедичних знань, невичерпної енергії”, якій притаманна „масштабність історичного мислення, довершена культура словесного образу, вагомість книжкового слова, новаторство.”<sup>69</sup> Він був блискучим перекладачем, літературознавцем, мистецтвознавцем, оригінальним кінокритиком і сценаристом.

Микола Платонович народився 26 вересня (9 жовтня) 1904 року в Кам'янець-Подільському. Його батько, Платон Артемович, був військовим топографом. Згодом родина переїхала в Умань, де й пройшли юнацькі роки майбутнього поета. Вищої освіти він так і не здобув, але прославився як один із найбільших ерудитів. В Умані Бажан навчався в гімназії, яку 1918 р. реорганізували в кооперативний технікум. Закінчивши його, 1921 року вступив до Київського кооперативного інституту. Згодом перевівся до інституту зовнішніх зносин, де, зокрема, вивчав східні мови – арабську і перську. Але заради газетної, а потім літературної праці, покинув інститут.

Прибувши до Києва 1921 року, М. Бажан приєднується до членів Аспанфуту. Перші його футуристичні твори були надруковані під псевдонімом „Панфутурист” у газеті „Більшовик” 1923 року.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> ЛИПОВЕЦКИЙ, М. *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. Ун-т., 1997. С. 22. (Далі цитовано як ЛИПОВЕЦКИЙ).

<sup>69</sup> ГОЛУБСВА, З. Нарис творчості М. Бажана. Київ: Дніпро, 1984. С. 6. (Далі цитовано як ГОЛУБСВА).

<sup>70</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 83.

Після розпаду АсКК 1925 року М. Бажан віддаляється від футуристів і переїздить до Харкова, а згодом стає членом ВАПЛІТЕ. Але остаточний розрив з авангардним табором стався 1928 року, коли Бажан гостро заперечив своє членство серед співробітників журналу „Нова генерація.”<sup>71</sup>

У 1926 році виходить перша збірка поета – „17-й патруль”<sup>72</sup>, куди увійшли твори, написані протягом 1922-1925 рр. Збірка отримала досить схвальні відгуки критиків, зокрема, І. Шахівець у рецензії того ж року відзначає: „Збірка „17 патруль” на фоні багатьох високо „рекомендованих” і просто рекомендованих збірок сучасних поетів, чи не єдина, що відразу приваблює читача. Автор любить трагічні ситуації, і ані трохи не нагадує отієї шаблонної патетики, що од неї мухи засипають з нудьги.”<sup>73</sup> У 1927 році виходить друга поетична збірка поета „Різьблена тінь”<sup>74</sup>, яка засвідчила новий загальний вектор творчого пошуку автора. Мінорні, елегійні мотиви нових віршів різко дисонували з піднесено-стверджувальними інтонаціями ранніх героїчних балад і пісень.

Його наступні поеми „Гетто в Умані” (1928), „Розмова сердець” (1928), „Гофманова ніч” (1929), „Число” (1931), „Смерть Гамлета” (1932), „Сліпці” (1932) остаточно затвердили формування складного, густо-метафоричного авторського стилю, позначеного впливом експресіонізму та естетики бароко.

1933 рік став переломним в історії української літератури: творча інтелігенція, чії думки були „проти течії”, була масово арештована і врешті фізично знищена.

Панегірик Сталіну „Людина стоїть в зореноснім Кремлі” (1932), можливо, посідає виняткове місце в долі Миколи Бажана, й цілком імовірно, що саме цей вимушений „славень вождя” врятував йому життя. Його твори 30-х років позначені патетикою соцреалізму та вихвалянням радянської влади: поема-трилогія про Кірова „Безсмертя” (1937), „Мати” (1938), „Клич вождя” (1939), „Батьки й сини” (1939).

---

<sup>71</sup> Там само, с. 152.

<sup>72</sup> БАЖАН, М. „17-й патруль”. Харків: Книгоспілка, 1926.

<sup>73</sup> ШАХІВЕЦЬ, І. Микола Бажана „17-й патруль”. *Культура і побут*. 1926, № 14. С. 8. (Далі цитовано як ШАХІВЕЦЬ).

<sup>74</sup> БАЖАН, М. „Різьблена тінь”. Харків: Книгоспілка, 1927.

У 1940 році М. Бажан вступає до ВКП(б) (Всеукраїнська Комуністична партія). Уся подальша його літературна кар'єра була невід'ємно пов'язана з активною громадською діяльністю. У період Великої вітчизняної війни він був редактором газети „За радянську Україну”. У 1942 році пише поему „Данило Галицький”, де вдається до осмислення національної історії. У 1943 році публікує цикл „Сталінський зошит”, за який був удостоєний Сталінської премії другого ступеня.

В умовах післявоєнних ідеологічних „чисток”, ініційованих Сталіним, Бажанові довелося брати участь у кон'юнктурному перегляді української історії: в книзі „Біля Спаської вежі” (1952) він „оспівав віковічну дружбу українського і російського народів.”<sup>75</sup>

Але, певно, найбільшнішою зрадою Миколи Платоновича була його вимушена критика роману Юрія Яновського „Жива вода”. На пленумі Спілки письменників 19 вересня 1947 року секретар ЦК КП(б)У Лазар Каганович розгромив роман, Микола Бажан та Олесь Гончар підписалися під звинуваченням Яновського в оспівуванні „націоналістичної романтики”. Після цього автор роману лишився без засобів для існування, а двадцять тисяч примірників було знищено. Дружбу з Яновським Бажанові повернути так ніколи й не вдалося. Пізніше, Микола Бажан напише про це у спогадах, присвячених пам'яті Юрія Яновського „Майстер Залізної Троянди”.

Відчуття провини Микола Платонович проніс крізь усе життя, можливо, саме тому він за часів хрущовської відлиги на засіданні ЦК КПУ(б) першим порушив питання про реабілітацію репресованих письменників О. Слісаренка, І. Кулика, М. Куліша, О. Влизька, Д. Загула, С. Пилипенка та інших.

У 1960-1970-х роках Бажан повертається до глибоко-філософської лірики, до осмислення історичних подій через призму сьогодення: виходять його збірки „Італійські зустрічі” (1961), „Чотири розповіді про надію” (1967), „Уманські спогади” (1972), поеми „Політ крізь бурю” (1964) та „Нічні роздуми старого майстра” (1976).

---

<sup>75</sup> ПАНЧЕНКО, В. Панцир для Гамлета. Шляхи Миколи Бажана. [on-line]. Щоденна всеукраїнська газета „День”, номер за 2012-03-19. [цит. 2014-17-07]. Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/panczir-dlya-gamleta.html>.



Микола Платонович відомий і своєю перекладацькою діяльністю, йому належить найкращий переклад Шота Руставелі „Витязь у тигровій шкурі” (1937), також він перекладав твори А. Навої, Д. Гурамішвілі, О. Пушкіна, В. Маяковського, С. Чіковані, Ю. Словацького, Ц. Норвіда, Я. Івашкевича, Р.-М. Рільке та інших.

Окрім літературної, Микола Платонович зробив і громадсько-політичну кар'єру: з 1951 року він був академіком АН УРСР, протягом 1953-1959 рр. головою правління Спілки письменників України. У 1943-1939 рр. був заступником РНК (Ради Міністрів) УРСР. У 1946-1962 рр. обирався депутатом у Верховну Раду СРСР 2-5 скликань і Верховної Ради УРСР 6-9 скликань. Декілька разів обирався до складу ЦК КПУ.

Під керівництвом та з ініціативи Бажана була видана „Українська радянська енциклопедія” (1959-1965), „Історія українського мистецтва” (томи 1-6, 1966-1968), „Шевченківський словник” (1978).

Можливо, саме через свою успішну літературну й громадську кар'єру з розпадом УРСР М. Бажан не користувався “популярністю” серед дослідників української літератури чи шанувальників модернізму.

Проблемну постановку питання сформував О. Ільницький, відзначивши: „Коли такі письменники, як Микола Бажан, почали писати оди Сталінові в цей жахливий час, вони вже займалися не літературою, а мистецьким виживанням.”<sup>76</sup> До певної міри така оцінка є справедливою, але дослідницький інтерес завжди спонукає йти далі й ставити питання щодо рис поетики цього „мистецького виживання”.

#### **1.4 Творчість Миколи Бажана в оцінці критиків та літературознавців**

У радянському літературознавстві творчість Миколи Бажана різних років була предметом зацікавлення багатьох дослідників. Серед робіт варто згадати дослідження Є. Адельгейма, О. Бабишкіна, З. Голубевої, П. Нісонського, Н. Костенко, С. Крижанівського, А. Тарасенкова. Саме ці літературознавці витворили певний погляд (більшою мірою заангажований та тенденційний) на твори Миколи Платоновича, й

---

<sup>76</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 218.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму спрямували наступні інтерпретації, які довгий час не виходили за межі усталеної рецепції. Слід додати, що творчість автора ніколи не була предметом спеціального аналізу в аспекті кореляції авангарду/соцреалізму. Серед сучасних досліджень можна назвати таких авторів окремих розділів чи статей: Я. Голобородько, А. Гризун, М. Кодак, Ю. Лавріненко, О. Соловей. Але, на жаль, до сьогодні немає окремої монографії, яка б давала повне уявлення про життя й творчість М. Бажана.

Перш ніж перейти до аналізу текстів Бажана, вважаємо доцільним зупинитися на огляді окремих досліджень з творчості автора.

Як вже згадувалося раніше, першу схвальну рецензію М. Бажан отримав на свою поетичну збірку „17-й патруль” (1926).<sup>77</sup>

Наступного року там само була подана рецензія невідомого автора на збірку „Різьблена тінь” (1927 р.): „Бажан справжній поет. Він тікає од псевдореволюційного „мармеладу” і шукає нових слів, „тугих і міцно заварених” для відтворення своїх образів.”<sup>78</sup>

Зовсім протилежні погляди на збірку 1927 року продемонстрували Б. Коваленко, Я. Савченко, Ів. Момот, Ф. Якубовський. Зокрема, критики звинуватили автора у наближенні до „такої ніби-то протилежної групи як „неокласики”.<sup>79</sup> Я. Савченко означив творчість М. Бажана цих років як „занепадництво в українській поезії.”<sup>80</sup> Ів. Момот помітив „штучність” та надуманість образів збірки: „У збірці „Різьблена тінь” дуже спадає на очі ота штучна й надміру вимучена образність, що нею, як фіговим листком, прикривають зовсім убогу поетичну фантазію.”<sup>81</sup>

Одним із цікавих досліджень творчості М. Бажана в 1930-ті рр. є стаття К. Зелінського „Заметки о поэзии М. Бажана”. У ній розглядаються твори, написані у проміжку між 1925–1930 рр.: „Кров полонянок”, „Слово о полку”, „Гофманова ніч”,

---

<sup>77</sup> ШАХІВЕЦЬ, с. 8.

<sup>78</sup> С.О. Рецензія на книги М. Бажана 17-й патруль, Різьблена тінь. Поезії 1926-1927. *Культура і побут*. 1927, № 30. С. 2.

<sup>79</sup> КОВАЛЕНКО, Б. Літературна клоунада (з приводу збірки „Зустріч на перехресній станції” Бажана-Семенка-Шкурупія-Татлина). *Молодняк*. 1927, № 5. С. 99–102.

<sup>80</sup> САВЧЕНКО, Я. Занепадництво в українській поезії. *Життя й революція*. 1927, № 2. С. 160–174.

<sup>81</sup> МОМОТ, Ів. Під знаком комсомолу. *Молодняк*. 1927, № 8. С. 70–72.

„Гетто в Умані”, „Число” та ін. Критик дає доволі справедливую оцінку, зазначаючи, що „це поезія романтичного, патетико-символічного складу.”<sup>82</sup> Також він виділяє такі особливості авторського стилю, як „зваженість думок”, „абстрактність”, „декоративність”, „напруженість”.<sup>83</sup>

О. Бабишкін, аналізуючи ранні тексти митця, говорить про відчутні риси поезії М. Тихонова і В. Маяковського. Зокрема він зазначає, що у вірші „Імобе з Галаму” (1924 р.) „Бажан вперше звертається до художніх засобів, застосованих Маяковським – подекуди перериває рядок, робить його східчастим, насичує твір метафорами...”<sup>84</sup>

Критик справедливо зауважує, що „героїзм червоних воїнів, які кров'ю здобули омріяну волю, вища справедливість громадянської війни – перші теми і образи його віршів.”<sup>85</sup> Але з іншого боку, О. Бабишкін не зміг відійти від тенденційності: „Прояви негативного, буржуазного заступають перед ним роботу партії і народу над відбудовою країни” (про збірку „Різьблена тінь”, 1927 р.).<sup>86</sup> Втім, він виділяє такі художні прийоми, властиві раннім текстам поета, як звукопис, алітерація, пейзажність, інверсія, ускладнена образна система вірша, несподівані порівняння.

Цілком заідеологізований погляд запропонував А. Тарасенков у критико-біографічному нарисі „Микола Бажан” (1950). Говорячи про поему „Гофманова ніч”, критик зауважує: „Концепція цієї поеми є помилковою й реакційною. ...вона є плодом некритичного захоплення реакційним „західним” романтизмом.”<sup>87</sup> Але водночас А. Тарасенков зазначає, що М. Бажан багато й плідно вчився у російських поетів (А. Пушкін, В. Брюсов, М. Тихонов, В. Маяковський), не згадуючи про репресованих і заборонених на той час представників українського футуризму.

Досить довго робота С. Крижанівського „Микола Бажан” (1954) була єдиним більш-менш ґрунтовним аналізом творчого доробку поета, на яку спиралися усі

---

<sup>82</sup> ЗЕЛИНСЬКИЙ, М. Заметки о поэзии Миколи Бажана. *Знамя*. 1939, № 5–6. С. 303–312.

<sup>83</sup> Там само, с. 303.

<sup>84</sup> БАБИШКІН, О. Поезія великої пристрасті. *Жовтень*. 1954, № 10. С. 64–81.

<sup>85</sup> Там само, с. 63.

<sup>86</sup> Там само, с. 65.

<sup>87</sup> ТАРАСЕНКОВ, А. Микола Бажан. – Москва: Сов. писатель, 1950. С. 11. (Далі цитовано як ТАРАСЕНКОВ).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму наступні дослідники. Він узагальнив усе, що було сказано до нього, спростувавши думку А. Тарасенкова про те, що ранні твори М. Бажана пройняті буржуазними ідеями. Але і йому не вдалося дати незаангажованої оцінки творчості письменника.

С. Крижанівський бачив три вагомні недоліки його творів: по-перше, перевагу пафосу минулого над сучасним. Друга „небезпека” „крилася у певних елементах формалізму, штучної ускладненості форми, у вишуканих римах, ритмічних сдвигах”, що пояснювалося впливом „лівих” течій у мистецтві, „які були породжені декадансом, вирости з нього.”<sup>88</sup> Третя небезпека полягала в тому, що М. Бажан часом шукав свого героя „не там, де слід” (герой поеми „Боєць 17-го патруля” Антон Сідих).

М. Ільницький (1965) виокремлює схожі риси поезики Бажанових ранніх творів: „Поезія все дужче тяжіє до ускладненої образної системи, метафорично збагачується за рахунок напластувань з різних сфер людської діяльності, в ній переплавляється і науковий термін, і філософська категорія, і музична фраза.”<sup>89</sup>

Вельми вагоме дослідження й значною мірою об'єктивне зробив Є. Адельгейм у статті „Чуття єдності” (1974). Він розглянув поезію М. Бажана в контексті творчості інших поетів доби: „Для Бажана, як і для Тичини, Еллана, Сосюри, відлік усіх етичних і естетичних цінностей сучасності починається з революції.”<sup>90</sup> Дослідник зауважив, що М. Бажан зустрів Жовтневу революцію тринадцятирічним хлопчиком, що утворило „грунт для психологічного конфлікту героїчної поетової настроєності з начебто принципово „негероїчною” і „неромантичною” добою нової економічної політики.”<sup>91</sup> Цим, на його думку, пояснюється песимістичний настрій його збірки „Різьблена тінь”, а не буржуазними впливами, як стверджували А. Тарасенков та С. Крижанівський.

Н. Костенко (1971) досить стисло подає характеристику творчості М. Бажана в цілому, підсумовуючи усе, що було сказано до неї. Важливим є її зауваження щодо „революційного матеріалізму” Бажана, до якого він сам себе прилучив: „Я хочу матерії.

---

<sup>88</sup> КРИЖАНІВСЬКИЙ, С. Микола Бажан. Київ: Рад. письменник, 1954. С. 10. (Далі цитовано як КРИЖАНІВСЬКИЙ).

<sup>89</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 27.

<sup>90</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, Є. Час і пам'ять. Київ: Рад. Письменник, 1973. С. 55. (Далі цитовано як АДЕЛЬГЕЙМ).

<sup>91</sup> Там само, с. 55.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

Річевості. Її обмаль у нас в літературі, речі цієї. Фразу на диби! ...Нова річ, або, в усякому разі, нове бачення речі – спеціальність літератури.”<sup>92</sup> В останніх рядках відчутний вплив тогочасних декларацій російського письменника-формаліста В. Шкловського: „Мистецтво є засобом пережити роблення речі, а зроблене в мистецтві не важливе.”<sup>93</sup>.

3. Голубєва (1984) простежує творчу еволюцію М. Бажана від захоплення панфутуризмом, що порівняно тривало недовго, до його утвердження в позиції соцреалізму. Його ранній період творчості вона визначає, як „період учнівства”.<sup>94</sup>

Ю. Лавріненко (2004) у своїй антології „Розстріляне відродження” подає стислі коментарі щодо творчого шляху М. Бажана, говорить про неоднозначність історичного часу та координацію творчої особистості в ньому. Зокрема, він зазначає, що перша книжка М. Бажана „17-й патруль” позначена впливами футуризму, конструктивізму, завдяки яким Бажан, на думку Ю. Лавріненка, уник утертих шаблонних колій попередньої української поезії: „футуризм дав Бажанові внутрішню свободу від тиранії психологічної і естетичної інертності, від якої на українській поезії були витворились „пролежні.”<sup>95</sup> Він виділяє такі головні чинники, що вплинули на формування стилю поета, як бароко і романтизм: „...дух „барокової людини” присутній у стилі Бажана. Сила стихій, сила закономірності, сила суперечностей, гра сил і їх ритмів.”<sup>96</sup>

Е. Соловей (1999) у монографії „Українська філософська лірика” простежує особливості розвитку філософської лірики у творчості В. Свідзинського, М. Зерова, В. Мисика, І. Муратова, В. Стуса, М. Бажана та інших. Творчість М. Бажана дослідниця віднесла до „ліричної стихії”, що виявляється у „необхідності осмислення самих категорій життя і смерті як невід’ємної духовної потреби людини.”<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> КОСТЕНКО, Н. Подвижник української культури. В кн.: БАЖАН, М. Вибрані твори в 2 т. Т. 1. Поезії, Упор. Микола Зяблюк. Київ: Українська енциклопедія, 2003. С. 21. (Далі цитовано як КОСТЕНКО).

<sup>93</sup> ШКЛОВСКИЙ, В. О теории прозы. Москва: Круг, 1925. С. 15.

<sup>94</sup> ГОЛУБЄВА, с. 15.

<sup>95</sup> ЛАВРІНЕНКО, Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1912-1933. Київ: Смолоскип, 2004. С. 320. (Далі цитовано як ЛАВРІНЕНКО).

<sup>96</sup> Там само.

<sup>97</sup> СОЛОВЕЙ, Е. Українська філософська лірика. Київ: Юніверс, 1999. С. 243.

Оригінальне прочитання поеми „Сліпці” запропонував А. Бондар (1998) у статті „Поема М. Бажана „Сліпці” як текст-виклик: спроба теоретичного моделювання”. В ній автор з’ясовує питання жанрової своєрідності тексту, його структурних та змістових компонентів, кольористики та символіки числа. Аналіз подано через призму кореляції авангардизму та соцреалізму, зокрема він зазначив: „Поема „Сліпці” з’являється в час занепаду авангардного характеру (що превалював у культурі протягом двох десятиліть), в якому суб’єкт передбачає неоголошену об’єктну (садистський психотип). Даний текст також переживає і народження нового психотипу – тоталітарної особистості сталінського типу, що відшуковує свій об’єкт в процесі самозаперечення.”<sup>98</sup>

Об’єктом аналізу наступного дослідника М. Кодака (2008) стали такі тексти М. Бажана 1930-х рр., як „Число”, „Смерть Гамлета”, „Трилогія пристрасті”, „І сонце таке прозоре”. Автор статті з’ясовує філософське навантаження сюжету (користуючись терміном постмодернізму „трасологія”), особливості індивідуальної поетики і стилістики, місце експерименту у творчості М. Бажана, вважаючи його „мовотворцем, синтетиком місткої й багатовимірної фрази.”<sup>99</sup>

У цілому, можна спостерігати закономірну тенденційність в оцінці творчого доробку М. Бажана: критичні та літературознавчі роботи, написані за радянських часів, становлять, скоріше, суто історико-літературний інтерес, адже з огляду на вимоги часу нікому з дослідників не вдалося дати незаангажованої оцінки поетичної творчості.

Щодо окремих статей, виданих після 90-х років, – предметом їхньої уваги були поодинокі твори М. Бажана. Подальше дослідження творчості автора спирається на ті змістовні зауваги, які зробили попередники.

---

<sup>98</sup> БОНДАР, с. 80.

<sup>99</sup> КОДАК, М. Філософська трасологія Миколи Бажана (з мислительської біографії поета). *Слово і час*. 2008, № 12. С. 3. (Далі цитовано як КОДАК).

## 2. Аналіз текстів Миколи Бажана 1922-1926 рр.

### Футуристичний період

Кожний художній текст, крім того, що він є художньо-естетичним феноменом, становить собою продукт певної соціальної практики. За твердженням О. Вальцеля, „будь-яке мистецтво прагне бути вираженням світовідчуття свого віку.”<sup>100</sup> Отже, у поезії повоєнних років спостерігається загострення поглядів щодо цілей та змісту мистецтва. Поступово ранні модерністські практики (заперечення попередньої традиції, естетизм, переосмислення мови тощо) набувають радикальнішої форми, яка більшою мірою відповідала вимогам часу – зруйнувати „старе” (марковане як „буржуазне”) й побудувати „нове”, „пролетарське” суспільство. До певної міри ці заклики були суголосними футуристичному баченню мистецтва, де поняття колективу, „всесвітнього братства” набуло справді універсального значення. Тому закономірно, що з початком 20-х років авангардний рух став рушієм у формуванні „пролетарського мистецтва”.

Однією з перших на початку 20-х років XX століття на літературну арену виступила асоціація панфутуристів на чолі з М. Семенком „Аспанфут” (1921р.), яка випередила появу таких організацій, як спілка селянських письменників „Плуг” (1922) і спілка пролетарських письменників „Гарт” (1923). У тому ж році до організації приєднався Микола Бажан.

Публікація перших віршів Миколи Бажана датована 1920 роком (газета „Вісті ревкому і парткому Уманщини“ від 2 серпня). Перша поетична збірка „Контрасти настрою” (1920-1921) була самостійно зроблена Миколою Платоновичем з „аркушів паперу в клітинку” і присвячена мамі.<sup>101</sup> Збірка містила 33 вірші. Галина Аркадіївна до кінця своїх днів берегла цю збірку і після смерті передала її дочці Аллі. Вірші з цієї юнацької збірки були надруковані вже після смерті поета.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> ВАЛЬЦЕЛЬ, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920). Ред. Виктор Жирмунский. Пер. с нем. О. Котельниковой. Петроград: Академия, 1922. С. 9.

<sup>101</sup> БУДЗЕЙ, О. Микола Бажан і Кам'янець. *Подільнин*. 2004, № 4. С. 6–9.

<sup>102</sup> Вперше повністю ця збірка була надрукована в книзі Бажан, М. Політ крізь бурю. Вибрані твори. Київ: Українська енциклопедія, 2003, С. 61-75. Окремі твори збірки свого часу з'являлися в різних

Твори, уміщені в рукописній збірці, у своїй переважній більшості „учнівські”: Бажан знаходиться під впливом символістської традиції. Автор талановито імітує народнопісенні ритми, звертається до фольклорних мотивів, вдається до класичних розмірів.

Для прикладу, наведемо декілька рядків: *„Я не можу більше співати, / Сонце висушило душу.../ Чом ридати – не співати / Мушу? / Даремно бажано пісень, / Зів'яли, мов квіти, пісні.../ А й не ранок рожевий, а день / Снекою палить усе...”*<sup>103</sup> Або: *„Душа заміліла, / Мов пустка, сумна.../ Коли ж мине осінь / І прийде весна? / Весна у природі, / В посмішках сади / Пишаються вродою. / Мовчи. Не буди!...”*<sup>104</sup>

Отже, для поезики творів першої збірки характерна контрастність настроїв і почуттів, синтаксичний паралелізм, апеляція до традиції.

У 1926 році виходить перша „доросла” збірка поета „17-й патруль”, куди увійшли твори, написані протягом 1922-1925 рр.

Вірші цієї збірки виразно позначені футуристичною поезикою. Звернення до поезики футуризму, за твердженням Ю. Лавріненка, дозволило Бажанові уникнути „утертих шабльонових колій попередньої української поезії.”<sup>105</sup> До збірки увійшли такі програмові твори, як „Пісня бійця”, „Червоноармійська”, „Рура-Марш”, „Протигаз”, „Імобе з Галаму”, „21 січня”, „Про жито і кров”, „Підкови коней”, „Неясний звук” тощо. Всього у збірці вміщено двадцять чотири твори.

У цілому, у ранніх текстах Миколи Бажана помітні такі риси футуризму, як ритмічна і звукова поліфонія, ускладнена метафорика, експресивність, напруженість, сугестивність, гіперболізація, асиметрична ритміка вірша, неологізми.

Також у збірці помітне звернення Миколи Бажана до таких традиційних жанрів як пісня, балада, поема, які автор наповнює новим, нетиповим для цих жанрів, змістом.

---

періодичних виданнях: газеті „Вісті ревкому і парткому Уманщини”, журналі „Вітчизна”, часописі „Новини кіноекрану”.

<sup>103</sup> БАЖАН, М. Політ крізь бурю. Вибрані твори. Київ: Українська енциклопедія, 2003. С. 61. (Далі цитовано як БАЖАН. Політ крізь бурю).

<sup>104</sup> Там само.

<sup>105</sup> ЛАВРІНЕНКО, с. 321.



Звернення до означених жанрів було продиктовано певною прагматикою: автор бере за основу формальні ознаки жанру, але наповнює їх незвичним змістом, до певної міри модифікуючи і формальні, й змістові елементи. За твердженням Ю. Коваліва, така тенденція була не випадковою, адже „соціальна революція зумовила відродження романтизму, одним із найпопулярніших жанрів якого є балада.”<sup>106</sup> Звернення до названих жанрів продиктовано певною авторською прагматикою: з одного боку, новий зміст корелює з усталеною формою і зумовлює відповідну перцепцію, з іншого боку, пісенно-баладним жанрам іманентно властива сугестія.

Водночас тексти відзначаються грою з внутрішньою й зовнішньою формою слова, пошуком нових засобів зображення руху, динамізмом, зоровими та слуховими образами, що до певної міри дає можливість говорити про окремі риси поетики, властиві і символістському дискурсу. У цьому випадку підтверджується думка О. Ільницького про неможливість говорити про український авангард без урахування досвіду попередніх десяти років.<sup>107</sup> Програмним твором першої збірки „17-й патруль” є „Пісня про бійця” (1925). Вірш відзначається безсюжетністю, масштабністю художнього зображення, революційно-романтичним пафосом. Перші три строфи є своєрідною експозицією, насиченою побутовими, пейзажними деталями: „*І порохом робучі руки пахнуть, / І кров'ю засмердівсь ялозеній кожух.*”<sup>108</sup>

М. Бажан підносить могутність нової армії. Постає мотив жорстокості, як наслідок умисного патетичного тону ствердження революційного пафосу:

*Команд не ждiте!*

*Хто став – пристрель!*

*Розкрають вiтер*

*Сотнi шабель.*<sup>109</sup>

Емоційне поглиблення змісту досягається за допомогою сполучення стилістичного прийому алітерації з асонансами, у чому проявляється авторський задум передати

---

<sup>106</sup> КОВАЛІВ, с. 26.

<sup>107</sup> ІЛЬНИЦЬКИЙ, с. 9.

<sup>108</sup> БАЖАН. Політ крізь бурю. С. 92.

<sup>109</sup> Там само, с. 78.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
войовничий настрій бійців через зображальні здатності слова: „*Бійці виїжджали, і коні  
іржали / Стримано в стременах сталь дзвенить.*”<sup>110</sup>

Чергування голосних та приголосних звуків (б-і-ц-в-і-дж-і-р-ж) відтворює музику  
биття кінських копит, (стр-м-н-стр-м-н-ст-дз-н) – передає брязкіт сталі.

Таким чином автор намагається якомога точніше відтворити бойовий настрій,  
бряжання зброї, дим бойовищ.

3. Голубєва зауважує, що тут вперше з'являється мотив честі радянського бійця<sup>111</sup>:  
„*Бережіть, бережіть і гордіться / Найменням суворим своїм, / Найменням  
червоногвардійця / І прапором бойовим!*”<sup>112</sup>

Яскравим зразком раннього футуристично-публіцистичного стилю М. Бажана є  
вірш „*Рура-марш*”, вперше надрукований в газеті „*Більшовик*” (від 17 травня 1923 р.) і  
підписаний псевдонімом „*Панфутурист*”. Вірш сповнений протесту проти окупації  
Францією та Бельгією Рурського басейну.

Ораторська інтонація вірша, фразовість, густа алітерація слова, використання  
агітаційних гасел – саме ці риси давали привід деяким критикам проводити паралель до  
вірша „*Левый марш*” В. Маяковського.<sup>113</sup>

Порівняймо вірш Миколи Бажана з віршем В. Маяковського:

*Б 'є барабан тривогу,*

*Б 'є барабан бій.*

*В ногу, арміє, в ногу,*

*Чи зойків злякаємось чийх?*

*За нашого одного – тисячу їх.*<sup>114</sup>

*Грудью вперед бравою!*

---

<sup>110</sup> Там само.

<sup>111</sup> ГОЛУБЄВА, с. 24.

<sup>112</sup> БАЖАН. Політ крізь бурю. С. 94.

<sup>113</sup> Наприклад, про значний вплив поезії В. Маяковського на М. Бажана говорить дослідниця  
Н. Костенко. Див.: КОСТЕНКО, Н. Подвижник української культури. В кн.: БАЖАН, М. Вибрані твори в  
2 т. Т. 1. Поезії, упор. М. Зяблюк. Київ: Українська енциклопедія, 2003. С. 555.

<sup>114</sup> БАЖАН. Політ крізь бурю, с. 78.

*Флагами небо оклеивай!*

*Кто там шагает правой?*

*Левой!*

*Левой!*

*Левой!*<sup>115</sup>

Лейтмотивом вірша є слова – „Ради – не Рур”, ідейна навантаженість яких підкреслюється в останніх рядках: „Геть капіталізму мур. / Ради – не Рур, / Нас не руш”. Антитетичність двох світів – капіталістичного і комуністичного й утвердження перемоги останнього простежується протягом усього тексту: „В наших руках не бравнінг, – / в наших руках молот”, „Хоч в руках не меч – рало...”.<sup>116</sup>

Ідейне навантаження тексту надає звукопис: акцентуалізація звука [р] у вірші передає агресивний, войовничий настрій. Далі емоційність підсилюється: за допомогою звукової гами (алітерації звука [б]): „Б'є барабан тривогу, Б'є барабан бій”. Таким чином створюється музичний простір.

Переривчастість стилю, короткі речення, експресивні вигуки є характерними рисами й наступних творів Бажана: „Аеромарш”, „Імобе з Галаму”, „Крижмо комуни”, „Про Євшана”, „Сурма юрм”, „Сьомий грудень”, „Червоноармійська”.

Як уже зазначалося вище, помітною тенденцією у поезії 20-х років є активне звернення до пісенно-баладних жанрів. Так, наприклад твір М. Бажана „Червоноармійська” (1923), на думку З. Голубевої, є цікавим зразком „ліричної пісні” нового типу.<sup>117</sup>

За визначенням жанру, пісню вирізняє „строфічна будова, повторюваність віршів строфи, розмежування заспіву та приспіву (рефрен), виразна ритмізація, музичність звучання, синтаксичний паралелізм, проста синтаксична будова.”<sup>118</sup> Певна авторська прагматика у використанні цього жанру простежується у бажанні вплинути на читача,

---

<sup>115</sup> МАЯКОВСКИЙ, В. Сочинения в 2 т. Т.1. Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки. Ред. кол. Г. Бердников, Г. Гоц, М. Дудин. Москва: Правда, 1987. С. 106.

<sup>116</sup> БАЖАН. Політ крізь бурю, с. 78.

<sup>117</sup> ГОЛУБОВА, с. 25.

<sup>118</sup> Літературознавчий словник-довідник, с. 530.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

адже пісня легко запам'ятовується. У тексті присутні традиційні для цього жанру однотипні за структурою заспів і приспів, які поєднуються з публіцистичним осмисленням політичних подій доби, поданими в основній частині твору.

3. Голубєва зауважує, що „утверджуючи ідею спадкоємності революційних традицій, поет оригінально змінює смислове наповнення зачину і закінчення.”<sup>119</sup> Перші рядки твору: „*А у мене на кашкеті зоря і чотири літери: УРСР*” трансформуються у фіналі „*пісні*”, як характеристика цілого покоління: „*А у всіх на кашкетах зоря і чотири літери. Це: молода гвардія УРСР*”<sup>120</sup>, таким чином розширюючи ідейний план тексту.

Початок вірша: „*Борозну доріг засіває вітер. Гай похилився на лани і вмер*” створюють емоційний тон вірша, де вітер є символом-виразником нової сили. Ліричний герой, „*що молодість поклав під Перекопом*”, не шкодує про свою юність, бо „*горить на чолі зоря*”. Такі рядки, як „*...моє бідне, знедолене село...*” і „*Вдома мати молиться...*”, що мали б викликати у читача певний жаль, тільки підсилюють ідейне звучання твору, виражене у фіналі.

Наступним прикладом пісенно-баладного жанру може бути твір „Протигаз” (1924), який у першій публікації мав назву „Пісня про протигаз”. Але в тексті відсутні структурні компоненти, притаманні жанру пісні: наприклад, немає зачину, приспіву, постійно спостерігається зміна ритмо-мелодики вірша. Скоріше, твір можна співвіднести з жанром балади, який передбачає фантастичний, історико-героїчний драматичний сюжет.<sup>121</sup>

У творі поетизується самопожертва в ім'я високих революційних ідеалів: через відсутність протигазів гине цілий полк під час газової атаки заради „*влади Рад*”. Навіювальний тон, емоційність вірша утверджують магістральну ідею твору: відтворити героїчний пафос революційної боротьби: „*Червоноармієць не знає зрад, / До смерті боронить він владу Рад.*”<sup>122</sup> Сугестивність тексту апелює до чуйного читача.

---

<sup>119</sup> ГОЛУБЄВА, с. 24.

<sup>120</sup> БАЖАН. Політ крізь бурю. С. 77.

<sup>121</sup> Літературознавчий словник-довідник, с. 75-76.

<sup>122</sup> БАЖАН, М. Вибрані твори в 2 т. Т. 1. Поезії. Ред. Дмитро Павличко. Київ: Українська енциклопедія, 2003. С. 82. (Далі цитовано як БАЖАН. Вибрані твори в 2 т.).

Трагедійний план тексту підсилюється типовістю: у тексті відсутня будь-яка інформація щодо часу та місця події. Через показ безкомпромісності та стійкості бійців стверджується пафосна ідея: *„Хай тисячі ляжуть бійців на полях – / Не хитнеться червоний стяг...”*<sup>123</sup>

Містична картина ночі, характеристика колективного портрету (*„І чорнів чавун облич”*)<sup>124</sup>, створення емоційної напруги за допомогою червоного та чорного кольорів (*„...виросла ніч”, „Ранок чорний обрій скребе...”*, *„Мов краплі крові, горить зоря”*), синтаксично обірвані речення, констатаційна манера оповіді – все це послуговує своєрідним ключем до розкриття внутрішнього стану змучених людей, над якими нависла загроза смерті.

3. Голубєва відзначає, що *„у структурі твору, у виборі об'єкта художнього зображення, у характері філософського трактування простежуються тенденції, притаманні баладам Тихонова”*, твори якого М. Бажан перекладав у той час.<sup>125</sup>

Художнім об'єктом наступної балади *„Про жито й кров”* є громадянська війна: від руки петлюрівського отамана гине більшовик: *„Умирав блакитним вечором / У рідних степах більшовик.”*<sup>126</sup> Центральне місце в баладі займає зображення внутрішнього стану більшовика перед смертю:

*Криком би груди роздерти,  
Роздряпати зойком ніч,  
Та вміє зустріти смерть він –  
Не впасти, не вклякнути ниць.  
Розчавити серце в руках,  
Та очима в очах не жебрав  
І милості не шукав.  
Мерехтів, горів житами  
Людський червоний сік,*

---

<sup>123</sup> Там само, с. 78.

<sup>124</sup> Там само.

<sup>125</sup> ГОЛУБЄВА, с. 24.

<sup>126</sup> БАЖАН. Вибрані твори в 2 т. С. 48.

*Але так і не чув отаман,*

*Як стогне більшовик.*<sup>127</sup>

У композиції твору наявні баладні принципи зображення: вона фрагментарна, „рвана”. Така побудова твору відповідає авторській інтенції передати гостре напруження, драматичність ситуації.

У тексті простежуються фольклорні ремінісценції. Місце загибелі більшовика: „*Темна постать чоловіка / Біжить, хитається в житах*”, окремі психологічні деталі нагадують аналогічні елементи з відомої народної пісні „Ой у полі жито копитами збито”.

Відтворюючи емоційну атмосферу події, автор вдається до прийому синтаксичного паралелізму, характерного для жанру народної пісні. Так, загибель ліричного героя відтворюється на тлі природи:

*В небі кречетом місяць клече,*

*Тіні мають, мов крила шулік.*

*Умирав блакитним вечором*

*У рідних степах більшовик.*<sup>128</sup>

Серед елементів, притаманних поезії фольклору, в тексті присутні повтори, покликані створити трагедійну атмосферу, загострити емоційне звучання твору. Наприклад, у розповіді про втечу пораненого більшовика тричі зустрічається одна й та ж пейзажна деталь, але кожного разу у новому словесно-художньому обрамленні:

*В небі місяць б'ється, напружившись,*

*Мов стиснуті, збліднілі уста.*

*В небі місяць кречетом мчить,*

*Його промінь в обличчя встряг...*

*В небі кречетом місяць клече,*

---

<sup>127</sup> Там само, с. 49-50.

<sup>128</sup> Там само, с. 48.

*Тіні мають, мов крила шулік.*<sup>129</sup>

У художній тканині твору знаходимо незвичні зорові та слухові образи асоціативного змісту: „*Стогін людський, хиткий і недужий, / Марою над полем став. / Стелеться степом стогін, наче колос на вітрі росте*”, „*Достигали, немов полуниці, / Соковитих сузір вогні*”, а також несподівані метафори: „*В небі місяць б'ється, напружившись, / Мов стиснуті, зблідлі вуста*”, „*З-під стогу травами, житами / Повзе і ластиться луна*”, „*Розгорнув, мов корогву, вітер / Обагрованих стебел сувій.*”<sup>130</sup>

Отже, дещо модифікуючи жанр балади (наповнюючи його новим змістом) М. Бажан вдається до художніх елементів народно-пісенної поетики. Поєднання фольклорних елементів з експресивним, сугестивним тоном оповіді вказує на тісний зв'язок авторського стилю з традицією й водночас на пошук власних поетичних засобів вираження.

Цікавим з точки зору мелодико-виражальних засобів є вірш „Елегія атракціонів” (1927). Цей вірш увійшов до другої збірки поета „Різьблена тінь” (1927) і є хіба не єдиним прикладом футуристичної поетики цієї збірки. Тому вважаємо доцільним розглянути його саме в цьому розділі.

Вже назва твору апелює до ігрової, карнавально-маскарадної естетики. І сам автор з перших рядків акцентує задану тему: „*Світ – це цирк*”. До певної міри назва твору є оксюмороном, адже тональність вірша, скоріше радісна, ніж сумна. Автор вдало грається відтінками кольорів і звуковими образами. На цьому фоні тим паче несподіване закінчення вірша – смерть акробата. За визначенням О. Квятковського, „елегія – вірш, прониклий почуттям радості і печалі або тільки смутком, роздумами з відтінком поетичної інтимності.”<sup>131</sup>

*Світ – це цирк:*

*Крутисся, світ, крутисся цирк,*

*Крутисся, карусель!*

---

<sup>129</sup> Там само, с. 20.

<sup>130</sup> Там само, с. 48-50.

<sup>131</sup> КВЯТКОВСКИЙ, А. *Поэтический словарь: справочник по теории поэзии*. Москва: Сов. Энциклопедия, 1966. С. 175.

*Стрілчастоверхий феєрверк*

*Злітає над усе...*<sup>132</sup>

У перших двох строфах бачимо наявність близькозвучних або монозвучних алітерацій та рим:

*Із чорного стебла баска*

*Сівба важких басів,*

*І флейти метушня баска*

*На Рині голосів.*<sup>133</sup>

Рима „баска-баска”, об'єднана алітерацією: „стебла – сівба – басів – голосів”. Розвиток звукової гами йде послідовно: „І день – у смерк, і ніч – у смерк, і серце – нічичирк”.

Однозвукі слова і рими-повтори зумовлюють тонально визначений звуковий потік: „скік – цирк – феєрверк – смерк – смерк – нічичирк – феєрверк – цирк”. У п'ятій строфі з'являється парокситонна рима: „проколоте – коло те”, що розширює звукову площину. Далі ритм стає переривчастим, повтори вже не словесні, а ритмічні:

*Віддрукує і занотує:*

*стій!*

*На кожну ноту ту є*

*карб*

*свій.*<sup>134</sup>

Специфічну виражальну функцію виконують окремі звуки, наприклад звук [с] у передостанній строфі:

*Захлинувся ковтками конвульсій,*

*звертівсь на блискучій косі,*

*і зчепилися в сліпому пульсі*

*серця*

*усі.*<sup>135</sup>

<sup>132</sup> БАЖАН. Вибрані твори в 2 т. С. 111.

<sup>133</sup> Там само.

<sup>134</sup> Там само, с. 112.



Цей вірш відзначається високою образністю та мелодійністю, яка, за твердженням Ю. Лотмана, передбачає „високу структурну організованість вірша” й „змістову ускладненість, зовсім недосяжною аморфному тексту.”<sup>136</sup>

Певне місце серед ранніх текстів М. Бажана посідають і зразки суто формалістичної гри словом, „заумної” мови, на думку Ю. Лотмана, запровадженої саме футуристами.<sup>137</sup> Зразком такої гри може бути вірш „Мене зелених ніг”. Вірш був надрукований у журналі „Червоний шлях” за 1924 рік, але до жодної зі збірок не потрапив.

*Мене зелених ніг*

*тіл тюль люля хміль.*

*О, хто зазирає ввечері на зорі*

*В хвиль сльоту толь.*<sup>138</sup>

Такі каламбурні трансформації семантико-звукової оболонки слова пояснюються бажанням створити індивідуальний звукообраз для більш точнішого передання настрою містичної ночі.

Про це писав О. Кручених: „Установка на звук – зсув змісту. Зсув наскрізь пронизує вірш (особливо сучасний), він є однією з найважливіших частин вірша. Він змінює слова, рядки, звучання.”<sup>139</sup> В. Хлебніков, у свою чергу, зазначав, що зміст „заумних” текстів настільки суб’єктивізований, що стає недоступним для розуміння читачу: це може бути авторська асоціативна гра з кольорами букв, звуків, звукосполучень.<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> Там само.

<sup>136</sup> ЛОТМАН, Ю. Структура художественного текста: семиотические исследования по теории искусства. Москва: Искусство. С. 45. (Далі цитовано як ЛОТМАН).

<sup>137</sup> Там само, с. 11.

<sup>138</sup> БАЖАН, М. Мене зелених ніг. *Червоний шлях*. 1924, № 1-2. С. 51.

<sup>139</sup> ЖАККАР, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда: современная западная русистика. Ред. Д. М. Климова. Пер. с франц. Ф. Перовской. Москва: Академический проект, 1995. (Далі цитовано як ЖАККАР).

<sup>140</sup> Там само, с. 167.

Підтвердженням такої точки зору може бути зауваження Ю. Лотмана: „«Заумне» слово в поезії не позбавлене змісту, а насичене суто особистим, суб'єктивним змістом, що вже не може бути засобом передання загальної інформації, чого автор і не прагне.»<sup>141</sup>

Отже, у самому тексті закладена поліваріантність потенційних інтерпретацій. Таким чином змістова категорія вірша замінюється категорією суто естетичною. Йдеться про чисто авангардистську стратегію онтологізації мови, що досягається „через акцентуацію на домовленієвих, дологічних, імпульсивно-симультантних формах висловлювання... і врешті-решт, приводить до самоцінної актуалізації звуку і жесту. Звідси авангард виходить на рівень звуко-жестового перформативу.»<sup>142</sup>

О. Кручених наголошує на ще одному важливому аспекті, на типографії: йдеться про шрифт й оформлення текстів („фактурні креслення” і „фактурні розмальовки”). Багато в чому футуризм виходив з живопису, перейнявши від останнього деякі прийоми зображення. Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору, проголосивши його основою динамізм.<sup>143</sup> Манера трактування зображуваних предметів зводилася переважно до їхньої технізації. Творячи образи, митці намагалися передати рух розмаїтими засобами: деформацією об'єктів, нереалістичністю кольорових поєднань, зображенням різних фаз руху предмета в одній площині і т. п. Футуристи захоплювалися технікою, індустрією, швидкістю і новими ритмами, які приніс технічний розвиток.

Як відзначали П. Дробот і П. Сердюк, в період появи першої збірки М. Бажан „займається живописом, пробує свої сили в книжковій графіці.”<sup>144</sup>

Прикладом візуально акцентованого тексту можуть бути два вірші „Цирк” та „Елегія атракціонів”, які також увійшли до другої збірки. Обидва тексти датовані 1927 роком. У вірші „Цирк”<sup>145</sup> поєднуються експресіоністичні нагромадження

---

<sup>141</sup> ЛОТМАН, с. 68.

<sup>142</sup> ДАШКЕВИЧ, М. Концепция зауми во взаимодействии символистской и постсимволистской парадигм. Вестник ХНУ им. Каразина, 2009, № 873. С. 123-126.

<sup>143</sup> СЕМЕНКО, М. Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2010. 686 с. Книга містить не тільки значну підбірку творів Михайля Семенка, але також його маніфестологію.

<sup>144</sup> ГОЛОБОРОДЬКО, В. Речник своєї епохи. Вісник НАНУ, 2004, №10. С. 56-61.

<sup>145</sup> Вперше був надрукований у журналі „Нова генерація” за 1927 рік.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
натуралістичних, біологічних асоціацій. У такому тяжінні до візуалізації доцільно  
вбачати риси бароко у стилі М. Бажана, на чому, зокрема, наголошує А. Біла.<sup>146</sup> Певним  
чином вірш перегукується з „Елегією атракціонів”. Візуальне виділення „Я – *цибатий*  
*цвіркун* – *де цирк, там – смерть*” і „Я – *смерть*” може інтерпретуватися, як  
обігрування відомої теми життя-театру, де навіть смерть сприймається як гра.

Отже, розглянуті вище тексти, близькі до концепції „заумної мови”, є прикладом  
версифікаційного експерименталізму М. Бажана. Наскільки така словесна гра  
відповідала авторському світовідчуттю, складно сказати, адже М. Бажан увійшов до  
історії, в першу чергу, як поет епічного способу мислення.

---

<sup>146</sup> БІЛА, с. 48.

### **3. Аналіз текстів Миколи Бажана 1927-1932 рр.**

#### **„Стадія ламання”**

У 1925 році М. Бажан віддаляється від футуристів і переїздить до Харкова, де в 1925 році стає членом ВАПЛІТЕ. Це був логічний крок з огляду на виказані думки у відомій „Зустрічі на перехресній станції“, де М. Семенко та Г. Шкурupій висловлювалися з приводу краху АсККу й подальшого прямування літератури.

У своїй позиції М. Бажан відстоював українську народну живописну традицію, українську історію, постійно апелюючи до вишуканості та оригінальності в мистецтві: „Брама Заборовського, колишній розпис Печерської лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, Чернігівські гути – невичерпне і творче джерело... Признаюся – я склав зброю. Я перестав мріяти про нові форми мистецтва, в тисячу разів упливовіші, міцніші й величніші за давні. Я перестав вірити, що завтра або позавтра замість камерного, кишенькового, свійського мистецтва (свійська худоба!) прийде нове мистецтво юрб, площ, демонстрацій і штурмів.”<sup>147</sup>

Ідейне розходження з М. Семенком засвідчило початок пошуків основи, платформи, культурної парадигми – власного стилю. Саме ця необхідність культурних орієнтирів була причиною відходу М. Бажана від авангарду та неминучого звернення до сюжетів, традиційних для української і світової літератури. До того ж особистісні пошуки власної позиції збіглися з періодом гострих суперечок навколо ідеологічних та естетичних засад українського мистецтва та його подальших орієнтирів, які поступово набували характеру політичних звинувачень. Відгомін дискусії 1925-1928 рр. відчутний у різних художніх і публіцистичних творах М. Бажана (вірші „Кров полонянок“, „Дорога“, „Осіння путь“, поемах „Розмова сердець“, „Гофманова ніч“, статтях „Розмова трьох“, „Одягніть окуляри“ тощо).

У 1927 році виходить друга поетична збірка поета „Різьблена тінь“, яка засвідчила новий загальний вектор творчого пошуку автора. Мінорні, елегійні мотиви нових віршів різко дисонували з піднесено-стверджувальними інтонаціями ранніх героїчних балад і пісень. За твердженням багатьох дослідників, ця збірка замикає ранній,

---

<sup>147</sup> Ваплітянський збірник, с. 111.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
футуристичний період творчості автора: „У „Різьбленій тіні” на зміну стриманій графіці першої книжки приходить барвистий живопис, виважене „ядерне” слово, а головне – досі відсутні національно-історична основа й глибина.”<sup>148</sup>

У збірці відчутне звернення до традиційних форм: поеми, балади, сонету. Прикладом може бути цикл сонетів („Папороть”, „Любисток”, „Розмай-зілля”, „Залізнякава ніч”, „Кров полонянок”). Автор звертається до фольклорних джерел, легендарних історичних мотивів, драматично-таємничих життєвих колізій. Така зміна внутрішніх орієнтирів митця була досить негативно поцінована тогочасною критикою й літературознавцями, які вбачали у зверненні до минулого спробу втекти від суперечностей радянської дійсності.

Наприклад, таку несхвальну оцінку другої збірки поета літературний критик Є. Адельгейм (1974) пояснює загальною „мінорною” тональністю творів: „Революційному пафосу поета загрожувала серйозна небезпека, відірвавшись від „буденного“, тобто від життя, перетворитися у надуману книжну псевдоромантику. Настрої нудьги, самотності, зневіри, замість справжнього історизму – втеча в минуле, в „поганську ніч“, де квітне „таємний цвіт тирлич“ – все це, звичайно, не могло не викликати цілком справедливого осудження з боку радянської громадськості.”<sup>149</sup>

Критик визначає „перші симптоми” внутрішньої кризи в сонеті „Підкови коней” (1926), який був уміщений у першій збірці „17-й патруль” і передрукований в „Різьбленій тіні”, що „розгорнула і поглибила його песимістичні настрої.”<sup>150</sup> У тексті відчутні інтонації розчарування й розгубленості, причина яких полягала, в першу чергу, в невиправданості надій і сподівань, а також у жалю за роками жовтневої революції, у якій поету не довелося взяти участь:

*Відстукали копита коней бойових,  
Серця в мозиль, каміння в тил зітериши,*

---

<sup>148</sup> Історія української літератури ХХ століття у 2 кн.: 1910–1930-ті роки. Навч. посібник. Ред. Віталій Дончик. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. С. 394-395. (Далі цитовано як ДОНЧИК).

<sup>149</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, с. 17.

<sup>150</sup> Там само, с. 19.

*І я прийшов, прийшов уже не перший*

*Слідами втоптаних доріг.*

*Слідами втоптаних доріг*

*Прийшов, спізнившись і відставши,*

*І стрів, хоч знаю – не назавше,*

*Буденний час мигички та відлиг.<sup>151</sup>*

„Буденний час мигички та відлиг“ – так характеризує поет сучасну йому дійсність, яку він „полюбити хотів і полюбить не зміг“.

Означені мотиви суму й розчарування дали підстави Ф. Якубовському в статті „Київські українські поети“ (1927) говорити про М. Бажана як про неокласика: „Крайні риси футуризму, що виникали в запалі боротьби, життя стерло, і от тепер українська футуристична група все більше наближається до такої ніби-то протилежної їй групи „неокласичної“. Найвидніше цю рису виявляє тепер наймолодший і в даній стадії найвиразніший поет цієї групи Мик. Бажан. Те, що робить Бажан, є остання стадія розвитку футуризму, є самозаперечення цієї течії.“<sup>152</sup>

Такі трансформації досить негативно оцінює Яків Савченко у статті того ж таки 1927 р. „Занепадництво в українській поезії“: „М. Бажан, що ще недавно писав поезії, повні революційної енергії, з чітким фразуванням соціальних проблем, тепер в своїй творчості перебиває копії неокласичних зразків, головню Рильського, блукаючи в хитких туманах своїх невиразних переживань. У незграбних сонетах заговорив він про якийсь „дим опівнічних офір“, „про німих богів“ і „жерців“, що несуть їм „дари – уклінно-жагучий мед і соковитий сир“.“<sup>153</sup>

Визначальними прикметами творчості цього періоду є звернення до першоджерел, до української літературної та фольклорної традиції, але водночас Бажан звертається і до центральних постатей, сюжетів світової літератури. Зразком можуть бути поеми „Гофманова ніч“, „Смерть Гамлета“.

---

<sup>151</sup> БАЖАН, М. Твори. В 4 т. Т. 1. Поезії, поеми. Ред. тому Л. Малахова. Київ: Дніпро, 1974. С. 368 (Далі цитовано як БАЖАН. Твори в 4 т.).

<sup>152</sup> ЯКУБОВСЬКИЙ, Ф. Київські українські поети. *Глобус*. 1927, № 8. С. 122.

<sup>153</sup> САВЧЕНКО, Я. Занепадництво в українській поезії. *Життя й революція*. 1927, № 2. С. 165.

Період творчості М. Бажана після 1927 року Андрій Бондар умовно означає як „стадію ламання“ та період „посткубофутуристичних поем“: „Саме цей період позначається глибокими внутрішніми конфліктами і суперечностями. Подібна стадія ламання П. Тичини 1924-1931 року (перехід у фазу „помальованої дудки“ – Є. Маланюк<sup>154</sup>), раптова зміна тональності поетичного голосу М. Рильського на зламі десятиліть, глибока поетична криза В. Сосюри початку 30-х років викликані зовнішніми (ідеологічними) причинами. Вони насамперед є явищами перехідного періоду, в якому загострюється внутрішня духовно-моральна суперечливість митця, приреченого на творення літературних текстів в умовах наростання культурно-ідеологічного терору. Тексти Бажана в період ламання стали плацдармом латентної боротьби авангарду, речником якого він почасти був раніше, та соцреалізму, що тоді починав означуватися в культурі ще не стільки як художньо-естетичний феномен, скільки як тип нової, мазохістської соціальності, на рівні образів, мотивів, імпульсів...“<sup>155</sup>

Власне, всі дослідники творчості Миколи Бажана відзначають кінець 20-х років як новий етап у творчості поета, наприклад П. Нісонський: „Кінець 20-х років – пора напружених творчих шукань М. Бажана. Не задовольняючись масштабами окремих невеликих поезій, письменник прагне до створення ширших художніх полотен, поем, і віршованих циклів. Критичне ставлення до себе і до своєї творчості, прагнення подолати ранні помилки відчувається у всій тогочасній творчості М. Бажана.“<sup>156</sup>

У цей час М. Бажан творить поеми „Розмова сердець“ (1928), „Будівлі“ (1929), „Гофманова ніч“ (1929), „Гетто в Умані“, „Сліпці“ (1931), „Число“ (1931), „Смерть Гамлета“ (1932), „Трилогія пристрасті“ (1933), „І сонце таке прозоре“ (1934).

---

<sup>154</sup> Бондар перефразовує рядок з вірша Євгена Маланюка 1924 р. „Сучасники“ з присвятою Павлові Тичині. Дослівно цитата звучить так: „...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась“. Див.: Маланюк, Є. Вибрані твори. Упоряд. текстів, передмова та примітки І. В. Немченка. Харків: Ранок, 2009.

<sup>155</sup> БОНДАР, с. 70-71.

<sup>156</sup> НІСОНСЬКИЙ, с. 18.

Утвердження нових ідейно-мистецьких позицій М. Бажана засвідчила вже збірка 1929 року „Будівлі“<sup>157</sup>, куди увійшли вірші, написані протягом 1927-1929 рр.

У контексті зміни суспільно-художніх орієнтирів доби дотичною є оцінка збірки Є. Адельгеймом, який намагався „виправдати“ попередній досвід поета, „темні плями його біографії“: „Криза, пережита в „Різьбленій тіні“, у значній мірі лишилася позаду. Умовна і пасеїстична романтика історичних сонетів більше не задовольняє поета... Ми можемо спостерігати міцні інтелектуальні зусилля, спрямовані на те, щоб звалити чужих ідеологів ваплітянської ідеології, ваплітянських естетичних теорій.“<sup>158</sup>

Скажімо, Л. Новиченко новий вектор творчості М. Бажана означив так: „Предметом роздумів поета і темою його оригінальних циклів та поем стає зіставлення епох, з тим, щоб на історичній, моральній, філософській площині утвердити гуманістичний зміст нового світу...“<sup>159</sup>

### 3.1 Поема „Будівлі“: бароково-авангардна естетика тексту

Зокрема, мотив утвердження нових реалій життя є центральним у триптиху „Будівлі“ (1929). Ідейно-філософський зміст тексту розкривається через панорамне зображення архітектурних споруд, що символізують різні епохи: Середньовіччя, добу Гетьманщини, радянський час конструктивістської забудови. Н. Костенко зазначає: „Ідею „Будівель“ йому, очевидно, підказала урбаністична поезія Е. Верхарна, яка, за власним визнанням поета, справила на нього „страшний“ вплив.“<sup>160</sup>

Так, в першій частині поеми під назвою „Собор“ зображено готичний собор як втілення людських страждань і мук:

*У тіні пагорків, процвівши потаймиру,  
Звучить колона, як гобоя звук,*

<sup>157</sup> БАЖАН, М. Будівлі. Харків: Книгоспілка, 1929.

<sup>158</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, с. 23-24.

<sup>159</sup> НОВИЧЕНКО, Л. Вступна стаття. В кн.: Бажан, М. Твори. В 4 т. Т. 1. Поезії, поеми. Ред. тому Л. Малахова. Київ: Дніпро, 1974. (Далі цитовано як НОВИЧЕНКО),

<sup>160</sup> КОСТЕНКО, с. 10.



*Звучить собор камінним Dies irae,*

*Мов ораторія голодних тіл і рук.*<sup>161</sup>

Складні метафори підкреслюють архітектурний стиль собору, його витонченість: „пальці веж“, „пальців гострих дотики“, „гранатові списи рим“, „стрілчасті вежі“, „гостроверхий сніп“. Але поряд із точним відтворенням готичності стилю змальовується страждання людей, які „залізом, полум'ям, елеєм, кров'ю“ будували собор „на славу феодалу“:

*І падали,*

*і дерлись під склепіння*

*Тіла без рук і руки, що без тіл;*

*Роти, розірвані навпіл,*

*В камінну бистрину влітали голосіння.*

*І, як худа стріла,*

*злітав над ними вгору,*

*Як рук голодних гостроверхий сніп,*

*Натхнений корабель собору*

*У фанатичнім, виснаженім сні.*<sup>162</sup>

Друга частина поеми має назву „Брама“. У бароковій стилізації витримано і наступний епічний образ поеми – брами Заборовського мазепинських часів, перевантаженої „ланцюгами прикрас“:

*У грі нелюдській,*

*в спразі неприродній,*

*Потряси ланцюги прикрас,*

*Важкою зморшкою напнувся владний м'яз,*

*Обняв краї*

*спокійної безодні.*

*Підніс,*

*як пожаданий келих,*

---

<sup>161</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 368

<sup>162</sup> Там само, с. 80.

*Широку браму в вишину,*

*Широку браму, грішну і земну,*

*Мов круглий перстень на руках дебелих.*<sup>163</sup>

Змальовуючи браму Зборовського, М. Бажан майстерно використовує прийом контрасту, який є найприкметнішою ознакою поетики бароко. Багатство архітектурних прикрас, перенасиченість стилю примхливими алегоріями, з одного боку, і контрастне змалювання брами, яку „ніхто не розчиняв, щоб бранців пропустить з подоланих держав“, з іншого. У цьому контексті негативно замальовується образ Мазепи – „поета, і гетьмана, і купця“, який екстраполюється на добу Козаччини – добу „прийдешніх гетьманят.“

Введений у художню тканину твору образ Мазепи апелює до „азіатського міфу“ Миколи Хвильового, а саме до „Шведських могил“ – одного із лейтмотивних образів письменника, силове поле якого якнайповніше актуалізується в його творчості, стаючи однією з основ його світоглядних позицій, своєрідною віхою на життєвому шляху, який „починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики.“<sup>164</sup>

Підтвердженням цієї думки може бути висновок, зроблений Ю. Безхутрим: „...обираються саме ті фігури й епохи, які були найближчі Хвильовому: шведські могили, які, звичайно ж, асоціюються з добою Мазепи і золотим віком українського бароко.“<sup>165</sup>

Антитезою „старому століттю“, символом якого є „брама пристрасті пригноблених і лютій“, є радянська епоха, тому автор закликає: „Женіть того коня, / хода його хай втихне! / Мов списа ржавого, / дзвіниць ламайте тінь! / І мовкнуть дзвони, дзвони з-під склепінь, / Бо серце наше більше, аніж їхнє.“<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Там само, с. 81.

<sup>164</sup> ХВИЛЬОВИЙ, М. Сині етюди. Львів: Каменяр, 1991. С. 11.

<sup>165</sup> БЕЗХУТРИЙ, Ю. М. *Хвильовий: проблеми інтерпретації*. Харків: Фоліо, 2003. С. 33-34. (Далі цитовано як БЕЗХУТРИЙ).

<sup>166</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 80.

Таке негативне змалювання барокової доби, у якому бачимо зміну позиції автора, що ще донедавна захоплювався „культурою феодалізму“, викликало супротив у М. Зерова, який одразу відчув полемічний характер образу й, майже дослівно повторивши деякі поетичні образи автора, протиставив їм своє тлумачення постаті відомого українського архітектора як „мудрого митця“:

*Ні, не бундючний, ситий гетьманат,  
Не багатир – полковник череватий, –  
Її поставив очі чарувати  
Смиренний рясофорний меценат.<sup>167</sup>*

У тексті Миколи Бажана присутні еротичні елементи: пристрасть „хтивого барокко“, будівництва брами порівнюється зі статевим актом чоловіка та жінки, причому споруда брами за формою асоціюється з „грудьми дів.“

Зокрема, Ю. Безхутрий зауважує: „Показовим для модерністської естетики є ставлення до еротики. На відміну від попереднього етапу розвитку літератури, де вона була переважно безтілесним втіленням духовного піднесення людини, емоційного й водночас цнотливого спалаху почуттів, у модернізмі еротика набуває набагато відвертішого характеру і, що головніше, знижується, фізіологізується у своїх проявах.“<sup>168</sup>

У зацікавленні еротичною сферою можемо вбачати спробу автора передати експресію, пристрасть доби бароко, але поряд із тим, певну внутрішню свободу поета, властиву духові авангарду.

*І творчий хист,  
що не втомивсь,  
не вистиг,  
Снопі принадних зел на камені поклав,  
Як груди дів,  
гарячих і нечистих,  
У шпетних ігрищах уяв.*

<sup>167</sup> ЗЕРОВ, М. Твори. В 2 т. Т. 1. Поезії. Ред. тому Дмитро Павличко. Київ: Дніпро, 1990. С. 30.

<sup>168</sup> БЕЗХУТРИЙ, с. 482.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

*Так щедро кинув семенасту брость,  
Як звук на ложе кидати коханку,  
Що зна любовний піт,  
важких запліднень млость,  
І ситий сон,  
і спрагу на світанку.  
На брості – квіт,  
на брості – квіт, мов око  
Розпаленого самкою самця  
Ще тих століть,  
коли в серця*

*Вливалась пристрасть хтивого барокко.<sup>169</sup>*

Третя частина – „Будинок“ – найбільш експресивна: автор із захватом передає музику й ритм самовідданої праці людей, вдаючись до прийомів евфонії та алітерації:

*Тут  
Бує труд.  
І пруг  
ляга на плуг,  
І кут  
ляга на кут;  
Луна іде навкруг  
Споруд.  
Ідуть потужні голоси,  
Прокочуються в танці,  
І відгукаються баси  
Тяжких електростанцій.<sup>170</sup>*

Отже, в „Будівлях“ вбачаємо систему ліричного освоєння світу, засновану на метафоричній матеріалізації мови. Контрастність простежується на всіх рівнях твору:

---

<sup>169</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 78.

<sup>170</sup> Там само, с. 80.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
від загального композиційного макрообразу (минуле-сучасне) до мікрообразів кожної з частин. Твір має ознаки модерних впливів: у монтажності, експресивності, гіпертрофованій гротескності, складній метафориці можемо вбачати риси конструктивізму, експресіонізму.

### 3.2 Поеми „Розмова сердець” та „Гетто в Умані”

1928 року М. Бажан пише поему „Розмова сердець“, домінантною темою якої є тема двійництва, внутрішнього роздвоєння людини.

До художнього осягнення зазначеної теми автор повертатиметься у пізніших творах, кожного разу поглиблюючи ідейно-філософські аспекти її осмислення, урізноманітнюючи художні засоби й прийоми.

До екзистенціальної проблеми вибору свого часу зверталися багато письменників і поетів, але особливо гостро ця тема постала у двадцятих роках, зокрема, у творчості М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Куліша, В. Сосюри, П. Тичини, Є. Плужника, Б. Антоненко-Давидовича та ін. Це свідчить про те, що проблема самоідентифікації, внутрішньої гармонізації загальнолюдських імперативів й ідейних настанов революційної епохи була симптоматичною ознакою 20-х рр. XX ст. Поема „Розмова сердець“ демонструє глибинний психологічний дискомфорт автора. Текст побудовано у формі діалогу із загадковою постаттю в „синім віцмундирі“, яка по суті є другим внутрішнім „Я“ героя: „...бо я – то ти, / Бо ти і я – завжди одно.“<sup>171</sup>

Поема-видіння (за визначенням З. Голубевої) поєднує два плани зображення: реальність і фантастику, яка особливо відчутна в змалюванні зовнішності „нічного гостя“, його появи й зникненні. Так, поява людини передається опосередковано:

*По сходах щойно хтось пройшов,  
Бо чую судорожний подих,  
І шамотню широких підошов,  
І як шушить об стінку одяг.*<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Там само, с. 87.

<sup>172</sup> Там само, с. 84.

Настрій розгубленості, самозанурення, боротьби із собою актуалізується вже першою строфою:

*Труський, як лихоманка, дощ.*

*Осіння ніч, ілка та чорна,*

*І б'ється на квадратах площ*

*Людина й тінь її потворна.*<sup>173</sup>

Ця експозиція, виконана в параметрах навіювальних образів, орієнтує цілком природно на такий же сугестивний характер образності усієї поеми. Далі почуття роздвоєності експлікується через типовість, про що повідомляє двійник:

*І тінь моя країною бреде,*

*Столика тінь оця,*

*І не зустріла ще ніде*

*Зачинені серця.*<sup>174</sup>

У цьому контексті доцільною є паралель між наявним у тексті мотивом бінарної опозиції „людина/тінь“ і вченням Г.С. Сковороди про людину: „*Ти – сновид твоєї дійсної людини. Ти – риза, а вона – тіло. Ти – привид, а вона у тобі – правда. Ти – ніщо, а вона у тобі – істота. Ти – бруд, а вона – твоя краса, образ та план*“<sup>175</sup>, що ще раз підкреслює думку про генетичну спорідненість естетики бароко з модернізмом.<sup>176</sup>

Внутрішні хитання й усвідомлення безвихідного становища підкреслюється звуженням простору поеми: „*І ось уже я вдома: / Хрещатик № 50*“, й порівнянням дому із „божесвільним катафалком“, на який „*кладається поверхів труна*.“<sup>177</sup> Цікава метафора: життя – листи на адресу Вічності (вічність-смерть) – робить акцент на екзистенційній проблематиці твору:

*В смердючому, в плескатому конверті*

---

<sup>173</sup> Там само, с. 82.

<sup>174</sup> Там само, с. 87.

<sup>175</sup> Там само, с. 88.

<sup>176</sup> ЧИЖЕВСЬКИЙ, Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: „Орії“ при УКСП „Кобза“, 1992. С. 89. (Далі цитовано як ЧИЖЕВСЬКИЙ).

<sup>177</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 84.

*Заховано слова дрібних тремтінь та мук.*

*І пані Вічності, шановній пані Смерті*

*Заадресовано до їхніх власних рук;*

і далі читаємо:

*І розбігаються в усі кінці провулки,*

*Немов рядки передсмертного листа.*<sup>178</sup>

Текстоцентруючим образом-символом стає серце, смислове навантаження якого актуалізується в різних, часом протилежних, контекстах. З одного боку, це „поцербане“, „розжоване“, „кричущє“, „розіп'яте“ серце, яке страждає:

*За які гріхи,*

*за чії гріхи*

*Мені серця дано шматок? –*

*Воно задихнулось,*

*Воно звиса,*

*І слина тече з язика.*<sup>179</sup>

Біль пояснюється тим, що „Язва віків, / язва століть, / Благословенна язва та / На тому ж небі процвіта, / Де й п'ятикутний знак горить.“<sup>180</sup> Драматичний план тексту підкреслюється жертовністю бійців в ім'я світлої ідеї революції. Ліричний герой порівнюється із постаттю Данка – героєм третьої частини оповідання Максима Горького „Стара Ізергіль“. За легендою Данко провів людей через глухий ліс, освітлюючи дорогу своїм палаючим серцем. У тексті знаходимо виразну апеляцію до цього сюжету: „І нести серце, як трофей, / Як славний стяг“:

*Коли ж зламався, то впади*

*І серце з рук роняй.*

*Ми звикли з'єднувать ряди,*

*Бійців лічить щодня*

*І нести серце, як трофей,*

---

<sup>178</sup> Там само, с. 83.

<sup>179</sup> Там само, с. 85.

<sup>180</sup> Там само, с. 85.

*Порубаний в боях  
Як славний стяг,  
Цей знак живих людей,  
Знак вітру, бурі й зненавид,  
Вогню й заліза гордий слід...<sup>181</sup>*

Таким чином, через образ серця-трофея, стверджується революційний пафос епохи.

Слід відзначити, що образ серця є одним із наскрізних символів, характерний для традиційної української лірики.

В українській культурі надання серцеві особливого духовного сенсу відбулося здавна. Зокрема, Д. Чижевський визначає „філософію серця“ складовою екзистенційної парадигми в розвитку світової і специфічно української філософської думки.<sup>182</sup> Тож звернення М. Бажана саме до цього символу є не випадковою ознакою, а глибоко ментальною закономірністю. Дисоціативний мотив підкреслюється дихотомією „старого“ та „нового“ світів, причому перший актуалізується у художньому просторі за допомогою введення образу „кабаської Росії“, „величного російського кабаку“, а отже, має негативне забарвлення. Семантичне наповнення образу суголосне зображенню Росії у поезії С. Єсеніна.

У цьому контексті стає логічною поява образу Ф. Достоєвського: „*І Достоєвський сухорукий / Горбатий лоб, як брилу, підійма. / І мружаться, мов ласі звірі, вилиці, / І рот слова неказані жує...*“, постать якого мала однозначно негативне трактування у тогочасній критиці, зокрема М. Горького: „Достоєвському приписували роль того, хто шукає істини. Якщо він шукав – він знайшов її в звіриному, тваринному началі людини, й знайшов не для того, щоб заперечити, а щоб виправдати.“<sup>183</sup>

Цікавою є сентенція, висловлена „нічним гостем“: „*І трьох партнерів я собі беру: / То вбивця, шльондра і поет*“. Означені рядки мимоволі відсилають до

---

<sup>181</sup> Там само, с. 88.

<sup>182</sup> ЧИЖЕВСЬКИЙ, с. 83.

<sup>183</sup> ГОРЬКИЙ М. О карамазовщине. В кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике, Москва: ГИХЛ, 1956. С. 401. (Далі цитовано як ГОРЬКИЙ).



Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
Блоковської поеми „Дванадцять“, у якій також фігурують ці персонажі. У тексті Миколи Бажана знаходимо:

*І вбивця перший робить знак, –  
Стиснув у руку похололу,  
Мов круглу рану, мідяний п'ятак,  
І ми згинаємось до столу.  
Повія в банк для гри дарунок,  
Мов перстень, здерши з губ, дає, –  
Дання невитворне своє:  
Смердючий шлюхи поцілунок.  
Поет блідий сидить між нами,  
За столиком, на самому краю, –  
І частку сплачує свою  
Дешевими й фальшивими словами.  
Зім'явши серце в довгих пальцях,  
Найбагатіший я між них...<sup>184</sup>*

Логічно напрошується висновок, що ліричний герой є найбагатшим із них, оскільки він знайшов у собі сили визнати це „зім'явши серце в довгих пальцях“. Певною мірою, у поданому фрагменті можемо вбачати автопортретну репрезентацію.

У цей же самий час І. Багрянний пише поему „Ave Maria“, у вступі до якої подає приблизно таку ж думку щодо місця і місії поета в умовах нової соціалістичної дійсності: „Прошу – не називай мене поетом, бо це мене жорстоко ображає. Не іменуй мене поетом, друже мій, бо поети нині – це категорія злочинців, до якої я не належав і не хочу належати. Не іменуй мене поетом, бо слово поет скорочено стало визначати – хамелеон, проститутка, спекулянт, авантюрист, ледар...“<sup>185</sup>

Врешті герой Бажана робить свій вибір: „Двулике серце розламає навпіл / І дати псам напитися із жил... твоєї злої крові.“<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 87.

<sup>185</sup> БАГРЯНИЙ, І. Вибрані твори. Упоряд. та комент. М. Балаклицький. Київ: Смолоскип, 2006. С. 455.

<sup>186</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 92.

Через рік після появи „Розмови сердець” виходить досить суперечлива поема „Гетто в Умані“ (1929 р.), в якій порушене складне питання про історичні перспективи єврейського народу. Критика 30-х рр. засудила автора за цей твір, гуманістичний пафос якого суперечив сталінській національній політиці, яка ігнорувала гострі національні проблеми, особливо так зване „єврейське питання”. Відомо, що історія уманських євреїв починається ще з XVII століття, з часів заснування міста. У 1609 році польський магнат Олександр Калиновський (за підтримки короля Сигізмунда III Ваза) оволодів уманською землею. Місто розташувалося на високому й вузькому пагорбі, навколо якого почалося активне будівництво. Євреї переважно селилися окремими групами, ізольовано від корінного населення, що було причиною виникнення гетто, як окремої єврейської частини міста.

У поемі автор проводить аналогію між розташуванням міста на пагорбі та горою Сіон у південно-західній частині Єрусалима, на котрій стояла міська фортеця: „Для євреїв Сіон є символом усього Єрусалима й „Землі обіцяної“:

*І звівся над землею,  
Як вихор, ореол палаючих корон,  
Що коронують ветху Іудею,  
Цей односторонній, цей старий Сіон.*<sup>187</sup>

Далі в тексті образ Сіону зазнає виразної поетичної трансформації: це і „пагорб жалю”: „О, пагорбе жалю, і розпачу, і згаги, / Голгото нації, з огнем замість хреста!“, – і гетто: „Нехай горять Сіони, / Катівці нації і плахи мордувань!”.<sup>188</sup> Власне, такий поетичний заклик не є закликом до руйнування осередку єврейського життя, а має, скоріше, антирелігійне навантаження, підтвердження чому знаходимо в тексті:

*О, душе людська, зморена й жива!  
Ще не закрилася, мов язва, під тобою  
Оргазму віри яма трупова,  
Смердюче й пишне лігво супокою.*

---

<sup>187</sup> Там само, с. 351.

<sup>188</sup> Там само, с. 354.

*Прадавні молитви, знесилені жалі,  
Тисячолітні привиди одчаю –  
Вас, лементуючи, ще часто зустрічають.  
Немов володарів недужої землі.*<sup>189</sup>

„Гетто в Умані“ є твором-метафорою, побудованим на кількох взаємопов’язаних символах, алегоріях, так або інакше співвіднесених з символікою вогню. Змалювання художнього світу, охопленого вогнем, нагадує картини апокаліпсису та навіть холокосту: *„Жахтить земля, жахтить іржа і пил, / Як жар фурункулу чи виразка трахоми, / І сонце над усім – як вибух плям і стріл, / як вибух мовчазний і тяжко нерухомий“, „Самум небесного страшного Ханаану, / Безодні жару, хлані мовчазні. / То перекинулись, мов мідні казани. / На землю спалену, розпалену та пряну“, „В ротах розпечених, шаршавих і кривих, / Горить язик безумного хасида.“*

Символіка вогню знаходиться в семантичних межах: гріх-кара-очищення, тому автор закликає: *„Не спи, Ізраїлю! / Не спи і проклинай / Туман вогню і погар синагоги! / Твої, Ізраїлю, не всі ведуть дороги / На зганьблений Сіон, на страту і одчай.“*<sup>190</sup>

Твір закінчується актуалізацією семантики вогню як очисної сили: *„нехай горять Сіони“,* тому що: *„На інших нивах родиться твоє / Прийдешнє, змучений, знесилений народе!“*<sup>191</sup>

Так, авторські інтенції скеровують майбутнє єврейського народу у бік соціальної реальності способом очищення від „старої“ віри, хасидизму, небезпеки хасидського фанатизму.

Отже, проаналізовані тексти є наскрізь полемічними й складними, що проявляється на всіх рівнях: ідейно-змістовому, художньому, естетичному. У центрі уваги автора проблема самоідентифікації, внутрішньої гармонізації загальнолюдських цінностей та ідейних настанов „нової доби“. Тому не випадковою є апеляція до глибоко національних та світових символів, але водночас і їхнє заперечення, введення до дискусійного поля. Автор майстерно використовує прийом контрасту, гротеску,

---

<sup>189</sup> Там само, с. 352.

<sup>190</sup> Там само, с. 352.

<sup>191</sup> Там само, с. 354.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
синтаксичної ускладненості. Усі ці риси характерні для поезики авангарду, який генетично споріднений з естетикою бароко. Експресивність, монтажність, фантасмагорія, алегоричність – основні риси поезики уведених текстів.

### 3.3 Поема „Гофманова ніч“: ідейно-тематичний та образний плани

Поема „Гофманова ніч“ (1929) не увійшла до збірки „Будівлі“, хоча органічно вписується в коло її естетично-філософських проблем.<sup>192</sup> Своїм ідейним спрямуванням вона опосередковано торкається теми психологічної роздвоєності людини.

Поема мала чималий резонанс у критиці 30-х років і пізніше. Зокрема, А. Тарасенков визначив її, як „плід захоплення реакційною західною романтикою.“<sup>193</sup> Подібну оцінку поеми можемо знайти у С. Крижанівського: „І хоч Бажан не мав на увазі піднести реакційного романтика Гофмана, хоч видно, що він критично ставиться до цього „гігантського кота“, але всі формальні атрибути, нагромадження натуралістичних деталей свідчили, що сам поет ще перебуває в полоні реакційної романтики.“<sup>194</sup>

І нарешті думка середини сімдесятих: „«Гофманова ніч» – один із архітворів молодого Бажана, який і досі викликає подив і захоплення яскравим мистецьким темпераментом, незвичайністю образної мови, діалектичною складністю задуму, – переконливо розкривала трагедійність духовного роздвоєння навіть для великого митця, чия несамоविта романтична фантазія в даному разі оберталася примиренням з філістерством у реальному житті.“<sup>195</sup>

Такі діаметрально протилежні відгуки пояснюються художнім наповненням твору, авторською об’єктивно-відстороненою манерою оповіді, поєднанням двох планів зображення: реального й ірреального.

---

<sup>192</sup> Уперше текст поеми був опублікований у журналі „Літературний ярмарок“ у січні 1929. Окремі частини поеми були написані ще у 1927 році.

<sup>193</sup> ТАРАСЕНКОВ, с. 54.

<sup>194</sup> КРИЖАНІВСЬКИЙ, с. 43.

<sup>195</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, с. 24.

М. Бажан обирає героєм твору таку загадкову постать в історії німецького романтизму початку XIX століття, як Ернст Теодор Амадей Гофман. Звідси – характерний для романтика Гофмана, й для модернізму взагалі, інтерес до ірраціонального, несвідомого, що виявилось у двопланово-контрастному зображенні: поєднанні реальності й фантазмагорії, світла й тьми, гротеску, що межує з анатомічно-фізіологічним натуралізмом, і лірики.

Події поеми відбуваються в берлінській корчмі, де переплітаються реальність і фантастика, підкреслена атмосферою ночі, тьми та веселим настроєм „серапіонових братів“.

Спостерігаємо структуровану ієрархізацію художнього простору: корчма знаходиться у проваллі, внизу, щоб потрапити до середини, треба спуститися східцями: „По рубаних щаблях – / в проваля, в яму, в тьму“. Таке розташування корчми викликає аналогію з пеклом – місцем розпусти, хаосу й містики, що далі підкреслюється номінацією ліричного героя Мефістофелем:

*По рубаних щаблях –  
в проваля, в яму, в тьму,  
По рубаних щаблях, по сходах обважнілих,  
І по обвислих, вислизаних схилах –  
В брухатий льох, в забрьохану корчму.  
В корчму без вивіски, без назви і наймення,  
В корчму скажених бюргерів, голодних волоцюг,  
В корчму фантастів, візників і шлюх,  
В корчму огидного й ганебного натхнення.<sup>196</sup>*

Авторське ставлення передається засобом вживання епітетів з негативним семантико-асоціативним функціональним наповненням: „брухатий льох“, „забрьохана корчма“, „корчму огидного й ганебного натхнення“. Зазначеними епітетами актуалізується проблематика поеми: натхнення „огидне й ганебне“, бо оточення п'яниць не відповідає духу справжнього митця.

---

<sup>196</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 96.

Гротескне й натуралістичне описання атмосфери, що панує в корчмі, створює відповідну негативну рецепцію:

*Смердючий лій шкварчить в окапинах,  
Що зі свічок поволі попливли.  
Поважно правиться затаєний обряд  
Банкетів виспраних, замислених пиятик,  
Де кожен із п'яниць – філософ і фанатик,  
Сновида й брат, Серапіонів брат.<sup>197</sup>*

Відомо, що в більшовицькій Росії в 1921 році було створене об'єднання письменників „Серапіонові брати“ (за назвою циклу новел Гофмана). У своїх деклараціях письменники постійно підкреслювали свою аполітичність на протигагу принципам пролетарської літератури.<sup>198</sup> Можемо вбачати у заявленій ремарці критичні закиди на адресу організації „Серапіонові брати“, до якої входили письменники Є. Замятін, М. Зощенко, В. Шкловський, Н. Тихонов, Є. Полонська та інші. Найрадикальнішу антитоталітарну позицію посідав Є. Замятін.

Далі наводиться портрет ліричного героя, перенасичений гротескними рисами:

*Тут тисячі годин, тут тисячі ночей  
Регоче й н'є єхидний Амедей,  
Поет злих слів і вигадок свавільних,  
Король нічних, врочисто-божевільних  
І похоронних асамблей  
Ось він сидить, цей куций Мефістофель,  
Недобрих учт похмурий бенкетар.<sup>199</sup>*

Не випадково виникає порівняння персонажа з котом, поява якого вказує на алузію до роману Гофмана „Життєва філософія кота Мура“. „Гігантський кіт“, який асоціюється з образом самого митця, представлений автором як „улесливо солодкий“, „добрячий“, „замучений уявою маньяк“:

---

<sup>197</sup> Там само, с. 94.

<sup>198</sup> *Лермонтовская энциклопедия*. Ред. В. Мануйлов. Москва: Сов. Энциклопедия, 1981. С. 574.

<sup>199</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 97.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

*То ж він – гігантський кіт, улесливо солодкий,  
То ж він, – засмучений уявою маньяк,  
В гурті розпусників, поетів і кривляк  
Сидить з лицем диявола й девок.  
То ж він, – гігантський кіт, добрячий котик Мур,  
То ж він гне спину й випускає кігті  
І тут в сліпій корчмі, в нуднім камергерихті.  
У веремії кішл, у млі магістратур.<sup>200</sup>*

Відтворена атмосфера в корчмі: *„Шумує гарний пунш, і майорять огні, / Блакитні  
язички підплигують угору / В лункім, як черево, блискучим казані. / — Панове, пуншу  
Теодору! / Натхнення й істина в вині...“<sup>201</sup>*, за принципом художнього змалювання  
нагадує „Незнайомку“ О. Блока. Порівняймо:

*А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
„In vino veritas!“ кричат.<sup>202</sup>*

На виразний вплив творчості О. Блока на художній стиль поета вказує  
М. Левченко у статті „А. Блок и поэзия М. Бажана“: „Певною мірою через  
В. Маяковського досягав творчість О. Блока й М. Бажан. Для українського поета два  
видатних російських поета не виключали один одного, можна навіть говорити про  
значне художнє проникнення блоковських мотивів у художній світ М. Бажана.“<sup>203</sup> У  
змалюванні оточення ліричного героя автор вдається до засобу іронії:

---

<sup>200</sup> Там само, с. 98.

<sup>201</sup> Там само.

<sup>202</sup> БЛОК, А. Избранные произведения: стихотворения и поэмы. Сост. В. Орлова. Киев: Веселка, 1985. С. 74-75.

<sup>203</sup> ЛЕВЧЕНКО, М. А. Блок и поэзия М. Бажана. *Вопросы русской словесности*. 1980, № 1 (35). С. 59.  
(Далі цитовано як ЛЕВЧЕНКО).

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

*Приклавши до ротів люльки, немов кларнети,  
Струю із чубуків висмоктують смачну  
Утихомирені, замислені поети.*<sup>204</sup>

Цілісність твору створює лейтмотив ночі: „кипуча ніч з натхненням і вином“, „карнавал нічних фантасмагорій“, тьма, що „росте і шепоче“:

*А над людьми кружляють угорі  
І ліри в темі, і дим, і тіні.  
Розплившиися, пливуть в його уяві хворій  
Червоні ліхтарі зашарених облич;  
Рушає карнавал фантасмагорій.*<sup>205</sup>

У свою чергу, ніч асоціативно співвіднесено із творчим процесом, який завжди є загадковим й болючим: „Кладу на плечі ніч кипучу, / Як хрест ганьби, як чорний слуп. / І труп свій власний, бідний труп, / Мов некрофіл, гвалтую й мучу.“<sup>206</sup>

Центральною частиною поеми є монолог-саморозкриття ліричного героя, в якому відчуються інтонації поеми „Розмова сердець“, зокрема, автор торкається проблеми самоідентифікації митця, проблеми підсвідомого, якепорівнюється з „чорними дірами“:

*В ганьбі, огиді, шалі й трясці  
Наказую я привидам-словам:  
Із прірв свідомості, з найглибших людських ям  
Ви павуками тихими вилазьте!  
...  
Щоб я, поет, святоха і блюзнір,  
Поклав вас трупами на зляканий папір,  
Щоб череп репнув, й звідти, з чорних дір,  
Потворні мрії вистромляли ссальця.*

---

<sup>204</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 101.

<sup>205</sup> Там само, с. 99.

<sup>206</sup> Там само, с. 100.



*Тоді перо, як крик, накидується в пальцях*

*На плеканий, заплаканий папір...*<sup>207</sup>

Знову, як і в поемі „Розмова сердець“, знаходимо в тексті триєдину номінацію: „*поет, святоха і блюзнір*“.

Далі художній простір розширюється: ліричний герой йде вулицями старого Берліна, які „розписує дощ“:

*Плескати площі заросли дощем,*

*Струмким кущем дощів глухих і нерухомих,*

*І над п'яницею, безумцем та митцем,*

*Хитається, як звук, їх виміряний помах.*

*Ах, колонади тонкостеблих струй,*

*Ах, дощ химерний - в прорізах і стрілах,*

*Хитайся і злітай, хитайся і лютуй,*

*Троци в трикутничок знайомого причілка!*<sup>208</sup>

Функціонально дощ виступає очисною силою, тому автор закликає: „*Хитайся і злітай, хитайся і лютуй*“. Отже, одвічний конфлікт митця, творчої особистості з міщанським оточенням, „мертвотною добою“ в поемі постає в образах відвідувачів „забрюханой корчми“ й сімейного, теплого затишку. Реалії німецької дійсності XVIII століття екстраполюються на сучасний авторові час, тому має рацію Ю. Лавріненко, що „ця річ у Бажана має гіркий автобіографічний присмак.“<sup>209</sup>

Важливо зазначити, що конфлікт, в основі якого лежить „трагедія творчості“, є конфліктом-діалогом, характерним для багатьох письменників межі десятиліть.

Свого часу П. Нісонський помітив елементи символізму у тканині твору: „Послаблюється реалізм твору внаслідок некритичного використання деяких прийомів символізму („підносяться шляхетні шпаги свіч, рушає карнавал нічних фантасмагорій“).“<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Там само.

<sup>208</sup> Там само, с. 102.

<sup>209</sup> ЛАВРІНЕНКО, с. 317.

<sup>210</sup> НІСОНСЬКИЙ, с. 19.

Безумовно, поряд із гротескністю, контрастністю, двоплановістю зображення автор використовує художній засіб естетизації потворного, що, в свою чергу, дозволяє засвідчити певний вплив поетики французьких символістів, а саме творчості Шарля Бодлера, для якого категорія Краси органічно поєднує протилежні якості: Прекрасне (символ неба) та Потворне (символ безодні): „*Прийшла чи з неба ти чи з безодні.*“<sup>211</sup>

У тексті „Гофманової ночі“ знаходимо подібні порівняння, зіставлення несумісних категорій. Ядром конструювання метафори є гротеск, суміщення естетичного з неестетичним, наприклад: „*Щоб череп репнув, й звідти, з чорних дір, / Потворні мрії вистромляли ссальця*“, „*Скриплять, вискрикують, вилискують столи, / Вином залякані і пальцями заляпані*“, „*Смердючий лій шкварчить в окапинах*“, „*Ковтає мовчки дим, вино слизьке і слину*“, „*Театр потвор, театр п'яниць-калік*“, „*Кладе свою правицю волохату / На білі щелепи приборканих клавіш*“ тощо.<sup>212</sup>

На думку Є. Адельгейма, „Гофманова ніч“ засвідчила новий етап у творчості автора, який почав визволятися „з-під впливу чужих ідей“: „Ваплітяни орієнтувалися на реакційну романтику Заходу; Бажан викривав її. Ваплітяни культивували ідею вічного стикання романтичної мрії художника і дійсності; Бажан говорив про трагічну згубність для мистецтва такого конфлікту. Ваплітяни, нарешті, ідеалізували роздвоєну людину, яка одночасно живе у двох світах; Бажан мріяв про цілісність і монолітність душі. Виклик поета реакційним ідеалам звучав уже досить виразно.“<sup>213</sup> У такому потрактуванні ідейно-тематичного змісту поеми присутня певна заангажованість. Адже в основі поеми лежить конфлікт творчої особистості та середовища. У певному розумінні поема є алегорією дійсності, сучасної поету. Але автор не дає чіткої відповіді на проблемне питання, ні до чого не закликаючи, ніщо не заперечуючи. В цьому полягає глибина та складність проілюстрованого тексту. Навпаки, в тексті закладені інтенції полемічного характеру. До певної міри поема апелює до романтичного світовідчуття: контрастне зображення дійсності підкреслює недосконалість реального світу, який протиставлено світу „марень“, „снів“, „фантазій“.

<sup>211</sup> БОДЛЕР, Ш. Стихотворения. Сост. и коммент Е. Витковский. Пер. с фр. Харьков: Фолио, 2001.

<sup>212</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 98-101.

<sup>213</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, с. 34.

### 3.4 Утвердження нових реалій: поєми „Смерть Гамлета“ та „Число”

У 1932 році Микола Бажан знову повертається до теми „внутрішньої роздвоєності” у поемі „Смерть Гамлета”. Можна вважати цю поему певною „післямовою” до поєми „Розмова сердець”.

Між поемою й епілогом до неї пролягли чотири роки, що вмістили в собі наругу над дореволюційною інтелігенцією, нищення селянства, колективізацію, початок занурення країни в середньовічну темряву соціалізму. Звісно, за цей час М. Бажан пройшов певну духовну еволюцію.

„Якщо „Розмова сердець” – пише Є. Адельгейм, – поєма внутрішньої кризи „дволикого серця”, то „Смерть Гамлета” – торжество безкомпромісності, цільної свідомості над дволичністю, „блуканнями роздвоєних душ.”<sup>214</sup> Вона виявилася ще лаконічнішою, ще коротшою, ніж поєма „Розмова сердець”. У самій назві твору дана певна розгадка: смерть Гамлета є синонімічною смерті внутрішнім ваганням. Вся поєма витримана у формі умовного діалогу між героєм Бажана та данським принцем:

*Я знаю вас, Гамлете, снобе двуличности,  
Я знаю ваш звичний і змучений грим,  
І ваші гримаси та риси трагічності,  
І весь ваш нехитрий, буденний режим:  
Живете в мансарді,  
гуляєте в дворику,  
Вночі ж –  
сопете над писемним бюром,  
На жовтому черепі бідного Йоріка  
Рисуючи вензелі млявим пером;  
Про мудрість незнану говорите, бродячи,  
І дім свій зве – Ельсінорська земля,  
Й п'єте,*

---

<sup>214</sup> АДЕЛЬГЕЙМ, с. 33.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
щоб духовно зв'язатись з прародичем,

*Краплі датського короля.*<sup>215</sup>

Роздвоєння світу у поемі репрезентовано автором через антитетичність двох епох – романтичної та соціалістичної: *„Двійник! / Роздвоєнство! / Примари романтики! / Блудливі блукання роздвоєних душ! / Такий романтичний, надземний туман такий / Смердить труповинням чому ж?“*<sup>216</sup>

Таке протиставлення двох антагоністичних „світів“ у художньому просторі поєми підкреслюється номінаціями – „пан/-товариш“: *„Стоїш у ваганні, двоїшся, / і мариш / У трансї проблем, і дилем, і оман, / І чуєш, як хтось промовляє – / товариш! / І чуєш, як інший нашіптує – пан!“*<sup>217</sup>

Номінативи „пан/товариш“ певним чином є алюзією до вірша В. Сосюри „Два Володьки“ (1930 р.), де також ліричний герой вирішує проблему внутрішнього роздвоєння між національним та інтернаціональним:

*„Рвали душу мою  
два Володьки в бою,  
і обидва, як я, кароокі,  
і в обох ще незнаний, невиданий хист,  
рвали душу мою  
коммунар і  
націоналіст.“*<sup>218</sup>

Засуджуючи вагання Гамлета, оповідач вимагає зробити вибір, відкинувши минуле, бо *„між новим і старим – / не лягли мости. / На два стани розпався вік.“*<sup>219</sup> У цитованих словах прочитується алюзія до відомих слів Шекспірового Гамлета: *„The*

---

<sup>215</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 116.

<sup>216</sup> Там само.

<sup>217</sup> Там само, с. 117.

<sup>218</sup> СОСЮРА, В. Поезії. Ред. М. Бажан, С. Крижанівський, Б. Олійник, Л. Новиченко. Київ: Рад. Письменник, 1975. С. 80.

<sup>219</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 116.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
*time is out of joint*“ (час розладнався).<sup>220</sup> Якщо для принца Данського трагедія полягала в тому, що він не зміг відновити лад у розхитані часи, то для новітнього Гамлета – у тому, що мусив вбити в собі старе й звичне (людське) на користь нового, не зовсім прийняттого, але логічно необхідного. Ліричний герой М. Бажана констатує поділ часу на „два стани“ як даність, невблаганну логіку історичного буття.

Наскрізний мотив двійництва й „дволичності“ пов'язаний із образом Ф. Достоевського, який приходить до Гамлета в гості й лякає його вночі:

*І часто  
приходить  
мара Достоевського  
До Гамлета в гості  
лякати вночі, –  
Лякають і загрожувать,  
мучить і кликають,  
Дарма не розводиться: будь чи не будь?..  
А Гамлету легше вкусити свій лікоть,  
Ніж стати на гостем накреслену путь...  
Стоїш у ваганні,  
двоїшся,  
і мариш  
У трансі проблем, і дилем, і оман,  
І чуєш, як хтось промовляє –  
товариш!  
І чуєш, як інший нашіптує –  
пан!  
І Гамлет очунює,  
пробує жваво  
Озватись на те і на це.*

---

<sup>220</sup> Shakespeare, W. Hamlet, Prince of Denmark. In: The Complete Works of William Shakespeare. London: Spring books, 1955. P. 953

*Мовляв, придивіться –*

*ось моє праве,*

*Це ліве у мене лице.*<sup>221</sup>

Безумовно, „мара Достоевського“ є прямою алюзією до сцени з Привидом у трагедії Шекспіра, у якій Привид закликає Гамлета не вагатися і стати на шлях помсти. У цьому контексті постать Ф. Достоевського парадоксально переосмислюється й символізує не сумніви, вагання, внутрішнє роздвоєння (згадувані у поемі образи Альоши Карамазова та князя Мишкіна), а визначеність.

Автор загострює плин розповіді, нарощує сатиричність інтонацій, посилює ступінь виразності в окресленні мотиву сучасності:

*Іде по Європах мара Достоевського*

*І шкрябає пальцем в двоїсті серця.*

*І люди вилазять з сердець, як із облаток,*

*Як із чирія – з люті, з верзіння і з мук, –*

*І син генерала,*

*й гетьманський нащадок,*

*І прусського юнкера висаний внук*

*В одній уніформі виходять на брук.*

*Тепер пошукайте Альош Карамазових*

*В святих легіонах, в муштровім строю,*

*Де вони в фільтрах машикар протигазових*

*Фільтрують рідесеньку душу свою.*

*Надувсь респіратор і хобота вишкірив,*

*І дме Ісус респіратору в зад.*

*Навіть ви,*

*християннійший князю Мишкіне,*

*Вписались до бравих солдат!*<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С.120.

<sup>222</sup> Там само, с. 121.

Таке трактування постаті Ф. Достоевського не є випадковим: засуджуваний ідеологічно, письменник цінувався як проникливий психолог і глибокий мислитель.

Провідне місце у формуванні такої позиції належало М. Горькому з циклом статей про „карамазовщину“: „Безперечно і безсумнівно: Достоевський – геній, але це злий геній наш.“<sup>223</sup> Образові Федора Карамазова російський пролетарський письменник дав таку оцінку: „Це – безсумнівно російська душа, безформна, строката, водночас ляклива й зухвала, а передусім – хворобливо зла: душа Івана Грозного, Салтичихи, поміщика, котрий цькував собаками дітей, мужика, що бив до смерті вагітну дружину, душа того міщанина, який згвалтував свою наречену й отут же віддав її гвалтувати зграї хуліганів.“<sup>224</sup>

Відповідно, такі риси персонажів екстраполювалися М. Горьким на саму особистість письменника. У його пізніших виступах прямо проводилися паралелі між творчістю Ф. Достоевського й ідеологією фашизму, „спрямованої проти іdealізму й лібералізму, абстрактних демократичних цінностей, асоціативних проявів.“<sup>225</sup>

Найбільш чітку характеристику творчості Ф. Достоевського у світлі нової комуністичної ідеології дав один із тодішніх провідних російських літературознавців-марксистів В. Переверзев: „Для розуміння дрібнобуржуазної революційної стихії, котрою густо розведена наша революція, Достоевський і сьогодні лишається незамінним митцем. Те, що сказав він про революцію, є для нас і сьогодні найглибшим досягненням її сутності, оскільки вона є витвором дрібнобуржуазного бунтарства... Достоевський виховує в нас почуття обережної недовіри до цієї лукавої сили і привчає нас бути готовими до найрізкіших закрутів у перебігу теперішньої революції.“<sup>226</sup>

Можна стверджувати, що поема „Смерть Гамлета“ була своєрідним діалогом з самим собою. Врешті, „новий світ“ (у даному випадку „влада Рад“) перемагає над сумнівами та „примарами Достоевського“. Достеменно визначеність, переконливість – ось властивий предмет авторського філософського інтересу.

---

<sup>223</sup> ГОРЬКИЙ, с. 390.

<sup>224</sup> Там само, с. 391.

<sup>225</sup> Там само, с. 545.

<sup>226</sup> ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Достоевский и революция. В кн.: Печать и революция. Москва, 1921. С. 10.

Для М. Бажана Гамлет є уособленням вічного сумніву й нерішучості. Тому автор вимагає смерті „чорного принца“ в ім'я народження людини з „ленінською людяністю“ в душі й класовими поглядами на світ:

...

*І клас навчить зростать.*<sup>227</sup>

*Кажуть, ви стали фашистом... (sic!).*<sup>228</sup>

Сприймаючи поему „Число“ як твір „експериментального ладу“, Л. Новиченко через півстоліття після її появи писав: „Читаєш її сьогодні з відчуттям певної естетичної

88



Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

незручності – хоч-не-хоч суцільні, а нерідка піднесені в квадрат і куб утілення абстрактних категорій, метафоризовані відльоти, певний образ і певна історична біографія Числа в його щонайзагальнішому значенні... А з другого боку – перейняті справжнім почуттям рядки, скажімо, про пізнавальну і творчу силу діалектики з її „живлючими“ грозами суперечностей.<sup>229</sup>

В основі ідейного змісту поеми – філософія часу, Число постає певним екзистенціалом, виміром буття: *„Коли межа, як парость, поросла, / Коли вже інша грань нову межу затисла, / Тоді числом не зміряти числа, / Й стоять пусті, розкриті навстіж числа.“*<sup>230</sup> „Числом не зміряти числа“ – такою сентенцією автор наводить на думку про „час неіснування“ гармонійного світу або час до існування, тому, відповідно, Число „пусте“, „розхристане навстіж“.

Традиційно числа пов'язуються з образом світу: вони наділяються здібністю відновлення, упорядкування миру та здолання хаосу.<sup>231</sup> З такою символікою числа логічно пов'язаний образ Піфагора, для якого число є сутністю всіх речей, а також принципом, який організовує Всесвіт: *„Стоять, мов згарища. / І куриться труха, на них, / як фіміам руїни і розору, – / Жертовники німотні Піфагору, / Порожніх капищ стоптана пиха.“*<sup>232</sup>

Далі „філософський камінь, і гомункул / Числа“ поставлені сурядно, що одсилає думку до Середньовіччя, до доби алхімії.

У хронотопі Середньовіччя зосереджена основна предметність і сюжетність поеми. Уся ментальність твору має відбиток тієї доби, відтінок філософування, тогочасної „мудрості“. Отож цікаво, що твір своїм предметним наповненням поєднує в своєму значенні філософічність з містичністю Середньовіччя. Ось, наприклад: *„І мудрість йшла, як сон і параноя, / З сухим, як гостія, й гарячим животом, / Отруєна чаклунським соком зілля, / Ядучим соком і містичним сном.“*<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> НОВИЧЕНКО, с. 14.

<sup>230</sup> БАЖАН. Вибрані твори в 2 т. С. 395.

<sup>231</sup> ЖАЙВОРОНОК, В. *Знаки української етнокультури. Словник-довідник*. Київ: Довіра, 2006 С. 678.

<sup>232</sup> БАЖАН. Вибрані твори в 2 т. С. 395.

<sup>233</sup> Там само.

Іще більше нагнітається наростання страху перед ірраціональністю й абстракціями в наступному реченні: *„І мудрість йшла, як сон і параноя, / Сновида лжлива між живих сновид. Підносячи число, як деспота, на щит / Поміж зачумлених, замучуваних стоя.“*<sup>234</sup>

Надалі число набуває процесуальності: *„Число росте під алчними руками / І щодоби зростає“*. Відчутність процесу, його вічна тяглість: *„Перегортаються і книги, і моря, / у далеч тягнуться, мов сині рейси, шпальти“*, підкреслюється відповідним розширенням простору: *„Йде з Генту й Генуї до Корсіки та Мальти, / Крізь Зонд, Ламани, Біскайю, Гібралтар.“*<sup>235</sup>

Автор глибоко розуміє й прагне виразити емоційність переживань *„виссаних і висухлих абстракцій“*, котрі *„зароджені у підступі і злі“*. Поміж абстракцій і з них самих часто в тексті складається мотив „порожності“ числа із розгалуженнями й підрядними мотивами: *„Абстракція числа, як привид божества, / Абстракція, що смертю пахне трохи, / Коли мертвіє рух і кам'яніє час / У формулах великого святохи, / У кафедральній замкнутості фраз.“*<sup>236</sup>

У ретроспективі історичних епох поет насторожено фіксує:

<i>І мисль стає дедалі все гугнявіш, –</i>	<i>У життєздатних грозах протиріч,</i>
<i>Старіє Фауст, в'яне думки рух,</i>	<i>Що розгортали й потрясали суще;</i>
<i>І перед тьмою незбагнених явищ</i>	<i>І розвертається движима і страшна,</i>
<i>Лякливо клякне невсипущий дух,</i>	<i>Безмежна й вічна кругойдучість циклу</i>
<i>Цей дух, що йшов проз течію сторіч</i>	<i>Що вже перейдену, утворену та зниклу</i>
<i>І розверзавсь могутніше та дужче</i>	<i>Свою межу сама в зростанні поглина.</i> <sup>237</sup>

Поетична мова Бажана, по суті, переходить у текучу нерозривність, в афористичність констатацій. Подібно до будь-якої рухливості, абстракція числа у своїй процесуальності набуває нових контекстів. І поет означає його семіотику: *„Як пульс і*

---

<sup>234</sup> Там само, с. 396.

<sup>235</sup> Там само, с. 397.

<sup>236</sup> Там само, с. 397.

<sup>237</sup> Там само, с. 398.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
*плин число росте й живе, / Собі само ламає серце й мозок, / Щоб з муки й боротьби, з великих гроз і грозок / Повстати знов, як значення нове.* <sup>238</sup>

У досліджуваній предметності часто натрапляємо на поставання нових значень із суперечностей мозку й серця: *„З сухого серця і живущих дум“* і як наслідок: *„Знаючість Гегеля, ця тінь буття живого.* <sup>239</sup>

Надалі першопочаткова „знаючість“ змінюється номінативом „буднючність“, котра здобуває категоризацію „ікони і канону“, на додачу поет віднаходить *„Професорські косноязычі клетоти“*, що *„женуть у свій закон / Живий неспокій, душу діалектики“*. „Буднючність Гегеля“ трактується відверто як *„пожива словоблудства / І нерухомий марш муштрованих ідей.* <sup>240</sup>

М. Бажан оксюморонно зводить несумісне: *„нерухомий марш“*. І наступний висновок: *„Живий неспокій – у живих людей“* підказаний контекстом і спадає на думку цілком природно. Адже саме про це в афористичній манері й говорить М. Бажан: *„...сталь стругаючи, ламаючи руду, / Ллючи чавун, витоплюючи мідь, / Дано труду збагнути світ, пізнати і змінити“*. У готовності *„ладнати юрби й розкривать серця“* поет вигукує: *„О Земле юрб і добр, о земле сил і дій! / Я кожну яв твою в'яжу і відокремлю / В єдиній складності твоїй.* <sup>241</sup>

Далі зав'язується перехід на нові періоди: *„Тебе до пня, / до дна тебе, до краю / Всю вичерпай і розітнути суть.“* <sup>242</sup> Автор повідомляє відчутну безконечність інтелектуального процесу: *„Тебе, немов мету і жертву, розкриваю / Й не можу до кінця збагнуть, / Бо мудрості й буття несходима путь, / Що, віддаляючи, кінці свої зближає.* <sup>243</sup>

У сучасній поетові дійсності в число вкладається зовсім протилежний зміст: *„Число, розміряне людським упертим ділом, / І діло, зміряне завжди живим числом.* <sup>244</sup>

---

<sup>238</sup> Там само, с. 399.

<sup>239</sup> Там само.

<sup>240</sup> Там само, с. 400.

<sup>241</sup> Там само, с. 401.

<sup>242</sup> Там само, с. 402.

<sup>243</sup> Там само, с. 403.

<sup>244</sup> Там само.

Тяглість розповіді визначає певні фігури в синтаксисі окремих фрагментів твору: ускладненість метафор, відсторонена описовість, узагальнено-символічні образи є суголосними епосі Середньовіччя та Нового часу.

Іншу стилістику можемо спостерігати в описанні радянського часу: короткі речення, що мають форму агітацій-утверджень соціалістичних реалій; експресивність, властиву поліметричному віршу:

*Робота й мисль, сполучені в єдине  
Знання і прагнення, і розгортання сил,  
Коли, у наступі розтоптаний, загине,  
Глухий, немов тиха, нудний, неначе пил,  
І гегелівський дух, натхненник пусто святим,  
І лживий. Як спірит;  
розлючений, як бог;  
Приреченості лицемірний фатум –  
Бездарність і розпач обидвох.<sup>245</sup>*

Таку „абстрактність думки“ та „переобтяженість метафорами“ дослідники творчості М. Бажана оцінювали негативно, зокрема П. Нісонський: „У поемі, безперечно, є чимало сильних, художньо досконалих місць, але є й багато абстрактних думок і міркувань, які помітно знижують емоційну силу твору.“<sup>246</sup>

Літературознавці Є. Адельгейм та З. Голубєва відносять поему „Число“ до інтелектуально-наукової поезії.

---

<sup>245</sup> Там само, с. 404

<sup>246</sup> НІСОНСЬКИЙ, П. Микола Бажан: літературний портрет. Київ: ДВХЛ, 1959. С. 24. (Далі цитовано як НІСОНСЬКИЙ).

### 3.5 Особливості поетики „посткубофутуристичних поем”

Отже, період творчості Миколи Бажана другої половини 20-х років засвідчив внутрішню кризу, розчарування, пошук екзистенційної основи. До того ж пошуки власної позиції збіглися з періодом ідеологічних та естетичних суперечок, які врешті вилилися в літературну дискусію 1925-1928 рр. Тому не випадково автор звертається до теми філософського осмислення дійсності, національної історії, культури.

Вже поетична збірка „Різьблена тінь“ (1927) засвідчила новий етап творчості автора. Провідна тональність творів мінорна, елегійна, сумна: автор черпає образи з фольклорних джерел, легендарних мотивів. М. Бажан звертається до традиційних форм: поеми, балади, сонету.

Кінець 20-х років ознаменував наступний період творчості М. Бажана. Це був „період ломки” й переходу багатьох авторів з плюралістичної естетичної платформи на уніфіковано-тоталітарну.

Цей етап творчості М. Бажана позначений помітною спробою утвердити нові ідейно-мистецькі позиції, що засвідчила збірка 1929 року „Будівлі“. На межі десятиліть М. Бажан створює поеми „Розмова сердець“ (1928), „Будівлі“ (1929), „Гофманова ніч“ (1929), „Гетто в Умані“, „Сліпці“ (1931), „Число“ (1931), „Смерть Гамлета“ (1932), „Трилогія пристрасті“ (1933).

Спільною ознакою проаналізованих текстів є наскрізь символіко-алегоричний план, абстрактність, але разом із тим помітна тенденція до предметного означення художнього простору, що виявляється у матеріалізації мови. Настанова на „матеріалізований”, „натуралістичний” образ була однією з характерних рис поетики футуризму. Зокрема, П. Смирнов відзначає: „Футуризм повідомив смислу якість речі, матеріалізував семантику художнього знаку, вирівняв ідеологічний план з емпіричним.”<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> СМІРНОВ, И. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва: Наука, 1977. С. 133.  
(Далі цитовано як СМІРНОВ).

Текстам властиве двопланово-контрастне зображення, автор звертається до естетизації потворного, гротескності, нагромадженні натуралістичних образів (наприклад, поема „Гофманова ніч”, „Будівлі”).

Тема пошуку себе в моменті екзистенційного вибору між „старою” і „новою” дійсністю стає домінантною для цього періоду і знаходить художнє втілення в поемах „Розмова сердець”, „Смерть Гамлета”, „Гофманова ніч”. Не випадково основними мотивами віршів є мотив двійництва, усвідомлення драматичної дійсності, осмислення місця митця й мистецтва в суспільстві, тривога, розгубленість, але поряд із тим – намагання відкинути „примари романтики” й стати на шлях утвердження соціалістичної дійсності.

На рівні поезики автор незмінно працює з авангардними художніми прийомами: текстам властива монтажність, гіпертрофована гротескність, складна метафорика, відсторонена описовість, узагальнено-символічні образи.

Кожна з проаналізованих поем є текстом-метафорою, текстом-алегорією: наприклад, поема „Гетто в Умані” є твором-метафорою, побудованим на символіці вогню як руйнівної та водночас очисної сили. Ідейне звучання поеми „Число” поглиблюється за допомогою символіки числа, яке постає певним екзистенціалом, виміром буття. Центральним образом-символом поеми „Розмова сердець” є серце.

У проаналізованих текстах можемо вбачати риси конструктивізму, експресіонізму, почасти навіть символізму, що проявляється у будуванні художнього символічного простору через „цементуючий” образ-символ, у суміщенні планів зображення: реального та фантастичного, фантазмагоричного, містичного. Прикладом можуть бути поеми „Розмова сердець”, „Число”, „Гофманова ніч”. Але водночас помітна авторська інтенція до утвердження „реалій нового часу” (революційного, технічного). В першу чергу, це проявляється на мовленнєвому рівні. Так, окремі частини поем „Число”, „Смерть Гамлета” демонструють тяглість до „простого” висловлювання, відсутність образного ряду. В цілому, соціалістична дійсність утверджується через дієвість, імператив. Підтвердження цьому знаходимо у поемі „Число”: *„Бо, сталь стругаючи, / ламаючи руду, / Лючи чавун, витоплюючи мідь, / Дано труду / Збагнути світ, пізнати і*

змінить.”<sup>248</sup> Не випадково дослідники творчості М. Бажана вважають період так званих „посткубофутуристичних поем” вершиною його творчі. Проаналізовані тексти зазначають стильову еклектичність. У свою чергу, це не дає можливості віднести творчість автора цього періоду до окремого напрямку чи окремої художньої системи. У поезиці можемо вбачати риси футуризму, експресіонізму, модернізму. Ідейно-тематичний рівень текстів є риторичним, конфліктним, полемічним, що, в свою чергу, відображає складний і суперечливий час.

---

<sup>248</sup> БАЖАН. Твори в 4 т. С. 402.

#### **4. Аналіз текстів Миколи Бажана 1232-1938 рр.**

##### **Соціалістичний період.**

У 1932 році М. Бажан пише оду Сталінові „Людина стоїть в зореноснім Кремлі”, яка умовно розпочинає третій період його творчості – соцреалістичний.

Але тенденція до утвердження соціалістичних реалій вже помітна і в аналізованих вище поемах „Число” (1931) та „Смерть Гамлета” (1931). За твердженням Ярослава Кравціва (1969), автора передмови до мюнхенського видання незавершеної поеми „Сліпці” (1931) „історія ідейної трансформації Миколи Бажана – автора „Розмови сердець” і „Сліпців” в автора „Числа” і „Смерть Гамлета”, а згодом поеми про С. М. Кірова п. н. „Безсмертя” та віршів про „людину в сірій шинелі”, Сталіна – одна з численних трагічних сторінок літературного процесу 1930-х років на Україні.”<sup>249</sup>

Але треба розуміти, що зміна, „переформатування” ідеологічних та художніх орієнтирів автора розгорталася на тлі жорсткого тиску на мистецький процес та „підстригання” всіх під одну гребінку – метод соціалістичного реалізму. Фактично це був справжній культурно-ідеологічний терор: тепер більшовицька партія не просто диктувала *що* писати, а головне, *як*. З практичного боку це означало відбирання функціональних елементів – ідеологічних, національних, художніх, які б слугували „конструктами” соцреалістичного дискурсу.

Про те, як відбувалася „внутрішня перебудова” Миколи Бажана може свідчити тогочасна режимна критика початку 30-х років. Так, у квітні 1931 року, ще до появи „Числа” та „Смерті Гамлета”, харківський журнал „Критика” розпочав проти М. Бажана атаку.<sup>250</sup>

На сторінках названого журналу з розгромною статтею „Куди прямує М. Бажан” виступив російський літературний критик Олександр Селівановський: „Поезії М. Бажана розумові, хоч у них багато маячних, екстатичних образів, візій та примар...

---

<sup>249</sup> КРАВЦІВ, Я. Бажанові „Сліпці” і їх доля. *Сучасність*. 1998, № 12.

<sup>250</sup> СЕЛІВАНОВСЬКИЙ, О. Куди прямує М. Бажан. *Критика*. 1931, № 4. С. 39-47. (Далі цитовано як СЕЛІВАНОВСЬКИЙ).



Бажана можна зачислити до тих письменників, що у творчості їхній замовкає соціалістична революція навіть тоді, коли б вона мусила бути повновладною господинею в темі... Бажан, особливо в останніх його поезіях, ніби поза політикою... Та ми хочемо точніше визначити сенс Бажанового попутництва, коріння цього попутництва, стан і можливі прогнози його розвитку. З другого боку, розгортаючи свою культурно-філософську проблематику, Бажан відновлює образ старовинної української традиції войовництва й скитства, що не знало вагань і йде походом крізь історію у наскоках, війнах, полонях.<sup>251</sup> В останній ремарці автор статті апелює до Бажанового сонету 1927 року „Кров полонянок”.

Зрозуміло, що такий напад був продиктований загальною політикою партії і вів до внутрішньої кризи, „ламання” більшості митців, які або погоджувалися „грати” за усталеними правилами, або, навіть самі того не розуміючи, ставали жертвами „гри”. Так, починаючи з 30-х років у творчості Миколи Бажана спостерігається різка зміна. Обрана позиція автора-оспівувача соціалістичної дійсності вимагала й заперечення свого футуристичного минулого. Пізніше, у статті „Живий з живими“ (1953), в якій Микола Бажан аналізує творчість В. Маяковського, автор називає футуристичні ідеї „антинародним оточенням”: „...поет (В. Маяковський) мусив подолати впливи буржуазної декадентської літератури і особливо одного з найгаласливіших її загонів – футуристичної літературної школи.”<sup>252</sup>

Н. Костенко (2003) вказує на ще одну можливу причину „корекції у творчості не тільки одного Бажана, а й багатьох сучасників-літераторів”, яка пов'язана із загрозою світової війни після фашистського перевороту в Італії.<sup>253</sup> Початок 30-х років – одна з найтрагічніших сторінок в історії України: до того ж роки жорстоких репресій (1932-1933) проти української інтелігенції збіглися з роками голодомору в УРСР. Безперечно, в такій „задушливій” атмосфері митцям було складно опиратися провадженій унітарній політиці компартії і далі відстоювати інтереси національної літератури.

---

<sup>251</sup> Там само, с. 39-47

<sup>252</sup> БАЖАН, М. Живий з живими. У кн.: Бажан М. *Люди. Книги. Дати (Статті про літературу)*. К., 1953. С. 108-109.

<sup>253</sup> КОСТЕНКО, с. 27.

16 червня 1934 року у Харкові відбувся Перший з'їзд письменників України, на якому було засновано Спілку радянських письменників України.<sup>254</sup> Підставою цього рішення став Перший всесоюзний з'їзд письменників 1932 року, на якому було вирішено створити Всесоюзну спілку письменників і філії у кожній республіці. 1934 року була ухвалена установа про „Перебудову літературно-художніх організацій”, згідно якої усі письменницькі організації, які на той час існували в країні, були заборонені. Згідно з цією постановою в Україні були ліквідовані такі літературні організації, як ВУСПП, „Плуг”, „Молодняк”, „Західна Україна”. Першим українську філію очолив Іван Кулик. Статут визначав і єдино дозволений для радянської літератури творчий метод соціалістичний реалізм, в основу якого було покладено засади „партійності та народності”. У свою чергу, означені вимоги до мистецтва проектували урочисту, пафосну, героїчну його тональність. Невипадково американська дослідниця соцреалізму Катерина Кларк означає культуру сталінізму як „своеобразный вариант эстетики возвышенного.”<sup>255</sup>

У цілому, для подальшого розвитку української літератури, мистецтва соцреалістичний метод став у буквальному розумінні „прокрустовим ложем.”<sup>256</sup> У другій половині 30-х років Бажан створює такі епічні твори як „Безсмертя. Три повісті про товарища Кірова” (1935-1937), трилогію „Батьки й сини” (1938), цикли „Грузинські поезії” (1935), „Узбекистанські поезії” (1938), „Бориславські оповідання” (1940). Усі вони увійшли до збірки „Ямби” (1940).

---

<sup>254</sup> У 1959 році Спілка радянських письменників України була перейменована у Спілку письменників України (СПУ). СПУ мало своє видавництво „Український письменник” та періодичні видання „Літературна Україна”, „Вітчизна”, „Київ”, „Дзвін”, „Березіль” та інші.

<sup>255</sup> КЛАРК, К. Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов. Пер. с англ. Н. Мовниной. [on-line]. *НЛО*. 2009, № 95. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/kk8.html> (Далі цитовано як КЛАРК).

<sup>256</sup> Знову ж К. Кларк, аналізуючи жанрові особливості радянського роману, зазначає: „Начиная с середины тридцатых, большинство романов фактически создавалось на основе единого основополагающего сюжета, который, в свою очередь, представлял синтез нескольких официально признанных образцов.” Цю паралель можна провести й до української літератури.

Далі в роботі будуть проаналізовані поеми-трилогії „Безсмертя. Три повісті про товариша Кірова”, „Батьки й сини”. Вважаємо, що саме ці тексти яскраво демонструють утвердження соцреалістичного методу в творчості автора.

Наприклад, спільною ознакою обраних текстів є міфотворення, звернення до різних міфологем: автор апелює до героїчного контексту, таким чином утверджуючи образ героя-революціонера-робітника: „В инварианте все соцреалистические герои обладают неизменной способностью к совершению чудес. Сами эти чудеса воспринимаются в этом мире как реальность-подвиг.”<sup>257</sup>

На художньому рівні утвердження соцреалістичної естетики проявляється й у зверненні до ідеологічного дискурсу: художня тканина твору наскрізь пронизана ідеологемами. За твердженням російського дослідника Г. Гусейнова, мову ідеології слід розуміти як „сознательно-бессознательное и постоянно действующее преобразование естественного языка... В широком смысле слова к идеологемам следует отнести и несловесные формы представления идеологии – традиционные символы (серп и молот, щит и меч) изобразительные и архитектурноскульптурные комплексы (мавзолеи, памятники, плакаты, портреты, географические карты, карикатуры, татуировки), а также символы музыкальные (гимны, позывные).”<sup>258</sup>

Таким чином соцреалістичний текст є певною територією, на якій „зустрічаються” ідеологія (влада) та мова, яка є виразником цієї ідеології. Виникає логічне питання про роль автора в такому діалозі. Так, наприклад, дослідник Євгеній Добренко говорить про відсутність автора у соцреалістичному тексті.<sup>259</sup> Не менш важливим є твердження про вторинність соцреалістичного дискурсу відносно інших дискурсів, що на мовленнєвому рівні означає дифузію різних, різнорідних художніх кодів, якими оперує соцреалістичний метод: „Тоталитарное искусство, будучи языком власти, не создает

---

<sup>257</sup> ДОБРЕНКО, с. 40.

<sup>258</sup> ГУСЕЙНОВ, Г. Советские идеологии в русском дискурсе 1990-х. М., 2003. С. 20-22. (Далі цитовано як ГУСЕЙНОВ).

<sup>259</sup> Власне, Добренко, виходячи з теорій структуралістів і московсько-тартуської семіотичної школи, вказує на те, що соцреалістичний дискурс є продуктом стосунків між владою та мовою.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
своих художественных кодов, но использует уже наработанные культурой, внутренне их перестраивая.”<sup>260</sup>

Так, поема-трилогія „Безсмертя” (1937) є яскравою ілюстрацією співіснування, взаємопроникнення різних структурних елементів. Текст є художньою біографією радянського політичного діяча Сергія Мироновича Кірова.<sup>261</sup> Поема писалася протягом трьох років (1935-1937) і має три частини: „Прапор” (1937), „Ніч перед боєм” (1935), „День” (1937).

За твердженням Н. Костенко поема „не була виявом суцільної політичної кон'юнктури”. Авторка передмови до вибраних творів Бажана пояснює це тим, що тенденція у зверненні до історичного героїчного епосу та великих епічних форм „збіглася з природним тяжінням поета до епічної форми”: „У „Безсмерті” автор також уперше звернувся до форми епічного циклу, поєднання кількох віршових повістей або новел... Однак під тиском вульгарно-соціологічної критики, яка жадала від поета насамперед „ідеологічної ясності”, поет був змушений корегувати стилістику в наступних частинах поеми („Прапор” і „День”, 1937), віддавши перевагу вже не умовно-асоціативному, а побутовому письму.”<sup>262</sup>

У першій частині поеми „Прапор” описується революційне минуле політичного діяча радянських часів Сергія Кірова. Місцем розгортання подій є місто Томськ 1905 року. У тексті знаходимо відсилання до дати самої події: *„Не забувай, не забувай, Росіє, / Дев'яте січня, петербурзький сніг! / Минуло дев'ять трудних днів. Сьогодні / Вже вісімнадцяте. Світанок настає.”*<sup>263</sup>

Відомо, що 9 (22) січня 1905 року у Петербурзі сталася подія, яка увійшла до історії як „Кривава неділя”.<sup>264</sup> Ці обставини викликали подальшу хвилю протестів та

---

<sup>260</sup> Там само, с. 39.

<sup>261</sup> Сергій Миронович Кіров (справжнє прізвище Костриков; 1886-1934) – радянський державний і політичний діяч. Перший секретар Ленінградського міського комітету ВКП(б) і член Політбюро ЦК ВКП(б).

<sup>262</sup> КОСТЕНКО, с. 28.

<sup>263</sup> БАЖАН, М. Доробок: Вибрані поезії. К.: Дніпро 1979. С. 59. (Далі цитовано як Бажан. Доробок).

<sup>264</sup> 9 січня 1905 року вважається днем початку Першої революції в Росії (1905-1907). У цей день була розстріляна 2,5 тисячна мирна демонстрація робітників, що йшли до царських палат з наміром вручити

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

сутичок між поліцією та демонстрантами (робочими, революціонерами) у багатьох містах Росії. Одна з таких демонстрацій, яка відбулася у Томську 19 січня 1905 року, лягла в основу сюжету першої частини поеми. Ймовірно, що в ній брав участь і сам Кіров, принаймні з його офіційної біографії відомо, що він 1905 року вперше брав участь у демонстрації і був заарештований.<sup>265</sup> Не випадковим є і другий герой поеми Осип. Під час демонстрації загинув робочий-більшовик, який ніс прапор, Йосип Кононов. Його похорони відбулися 30 січня (12 лютого) й переросли в наступну демонстрацію революціонерів.<sup>266</sup> Отже, бачимо, що сюжет поеми побудований на фактах, викладених в офіційній біографії Кірова.

Першу частину поеми умовно можна поділити на чотири епізоди: напружена, мовчазна ніч перед боєм, до якого готуються два друга Сергій та Осип. Певним чином тут намічена й любовна колізія між Осипом та Катериною, яка вранці проводить його й віддає „її руками вишитий” прапор:

*З сусідньої кімнати Катерина  
Ввійшла до них, врочисто несучи  
Шматок звичайного дешевого сатина,  
Її руками вишитий вночі.  
Червону тканину владно і ласкаво  
Взяв Осип Кононов і розгорнув її:*

---

петицію з проханням поліпшити умови життя. Демонстрацію очолював відомий священник Георгій Гапон і князь Ільницький. Перед Зимовим палацом демонстрантів атакувало царське військо. Георгій Гапон у своїй книзі спогадів згадує, як це було: „В начале одиннадцатого часа мы двинулись с юго-западной части города к центру, Зимнему дворцу. Это была первая из всех процессий, когда-либо шедших по улицам Петербурга, которая имела целью просить государя признать права народа. Утро было сухое, морозное. Я предупреждал людей, что те, которые понесут хоругви, могут пасть первыми, когда начнут стрелять, но в ответ на это толпа людей бросилась вперед, оспаривая опасную позицию”. В кн.: ГАПОН Г. История моей жизни. [on-line]. М., 1990. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: [http://www.hrono.ru/libris/lib\\_g/gapon15.php](http://www.hrono.ru/libris/lib_g/gapon15.php).

<sup>265</sup> Кіров Сергей Миронович. 1886-1934: Краткий биографический очерк, М.: Госполитиздат, 1940.

<sup>266</sup> История названий томских улиц. Отв. ред. Г. Н. Старикова. Томск: Водолей, 1998. С. 257-258.

– *Ось він, наш стяг, велике наше право*

*Нести вогонь в усі земні краї.*<sup>267</sup>

Таким чином у тексті відбувається ініціація: дещо модифікується народна традиція проводжання матір'ю сина на війну й заповідання рушника. У тексті бачимо, що рушник замінено прапором, але на формальному рівні прочитується апеляція до традиційного сюжету.

Наступна умовна частина поеми зосереджена на описанні самого зіткнення між демонстрантами та казаками. Автор імітує хаос і жах за допомогою динамізму оповіді, нагромадженні образів, наче „вихоплених з юрби”:

*Сигнал: «Ставай», тривожний шум юрби.*

*Сердитий зойк якоїсь офіцерші,*

*Бас пристава, подібний до труби,*

*І «Марсельєзи» перекаати перші.*

*Рудий вантажник, заводське дівча,*

*Студент із кучмою русявого волосся*

*Стають до лав плечима до плеча*

*І йдуть з околиць. Лунко розляглося*

*Рипіння снігу. Центр їх зустріча*

*Мовчанням вулиць і рядами чорних,*

*Глухих, безликих городовиків...*<sup>268</sup>

У процитованому фрагменті знаходимо цікаве опосередковане утвердження революційного гасла „Свобода, рівність, братерство”, яке конотативно прочитується в описанні людей, що „стають до лав плечима до плеча”. Антитетичним до них є образ „городовиків”, яких автор характеризує як „глухих”, „безликих”.

Умовна третя частина описує смерть Осипа та сприйняття втрати товариша його друзями – Сергієм, Катериною, Іваном. Особливістю цієї частини є панорамність зображення: автор наче показує смерть Осипа з різних точок зору, таким чином створюючи об'ємну, широкомасштабну картину. У фіксуванні моменту самої смерті

---

<sup>267</sup> БАЖАН. Доробок. С. 60.

<sup>268</sup> Там само, с. 62.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
впізнається М. Бажан як філософ та майстер оригінальної метафори: *„Одна ще думка,  
один ще крок – безодні / Розкриються і заревуть в душі, / Безвихідні, і темні, і голодні. /  
Тоді це смерть, це смерть, товариші!”*<sup>269</sup>

Далі драматизм ситуації поглиблюється через розкриття почуттів Катерини: *„Вона  
одна дозволила собі / На самоті по-бабському повити, / Шукаючи полегшення в журбі, /  
В журбі, з якою неможливо жити.”*<sup>270</sup>

Прощання Сергія з другом перед похованням відбувається темної, холодної ночі,  
що підкреслює втрату, відчай, переживання героя. Так, наприклад, цікаві авторські  
метафори знаходимо ув описанні морозної ночі:

*Великий, тихий океан морозу.  
Вітри вмерзали в землю голомозу,  
Як в лід вмерзають крила мертвих птиць.  
Мовчання йшло із півночі. Воно  
Посунуло в простори нерухомі.*<sup>271</sup>

У поемі відчувається відгомін стилю Бажана-автора „посткубофутуристичних”  
поем кінця 20-х років: перша частина поеми „Прапор” має формальні зразки  
різностильових компонентів. Прикладом може слугувати вміщений фрагмент  
епістолярного жанру: Сергій пише листа Леніну, сповіщаючи його про смерть вірного  
революції товариша. У свою чергу, зміст листа до Леніна (ім'я якого не називається)  
витриманий у рамках риторики, характерної для соцреалістичної мовленнєвої  
практики:

*Товаришу, далекий старший брате!  
В Москві, у Ризі, в Петербурзі знов  
Кров пролилась, і в Томську кров пролято,  
І ще пролється у Росії кров.  
Ми знаєм це, ми, робітничий клас,—  
Без жертв свободи не дано для нас.*<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Там само, с. 63.

<sup>270</sup> Там само, с. 64.

<sup>271</sup> Там само, с. 66-67.

Четвертий епізод поеми утверджує ідейну основу твору через зображення прапора, який зберіг Осип у себе на грудях, коли падав від „ворожої кулі”. Сергій дає клятву загиблому другові, що буде берегти прапор як знамено-символ віри світлим ідеалам революції: *„Клянусь, – тебе життям охороню, / І може статись, під тобою загину, / І може статись, – піднесу тебе, / На стягоносця обраний народом...”*<sup>273</sup>

У цілому, перша частина поеми витримана в оповідній манері. На художньо-образному рівні у тексті спостерігається поєднання різнорідних стильових елементів. З одного боку, прицільна авторська увага до побутових деталей, досить типових для соцреалістичної естетики. Так, наприклад, поема починається описанням таємної (*„всі говорили пошепки”*) зустрічі героїв у ніч перед демонстрацією:

*Всі говорили пошепки. Край столу  
Вже пригасав забутий самовар,–  
Він зашумів і видмухнув додолу  
Сріблястий попіл та рожевий жар.  
Посивівши, заблимав наостанці  
Пухнатий вуглик...*<sup>274</sup>

З іншого боку, і в цій частині можемо знайти оригінальні метафори, що вказують на авторський стиль: *„Жовтавий цукор / осідав, мов паморозь, на дні”, „І вогники металась гострозубі”*. Ув описанні оплакування смерті Осипа маємо несподівані порівняння та образи: *„Мовчать усі. Ніхто не запита / В пришиклої блідої Катерини / Чом на щоці сріблиться сіль крута – Ще свіжий слід невтертої сльозини”* або *„І тишина снувалась, як раніш, / По напівтемній, згорбленій кімнаті”, „Сергія очі сірі, аж сталеві”*.<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> Там само, с. 65.

<sup>273</sup> Там само, с. 68.

<sup>274</sup> Там само, с. 58.

<sup>275</sup> Там само, с. 58-63.



Події другої частини поеми „Ніч перед боєм” відбуваються на Каспію. З біографії Кірова відомо, що він 1920 року в складі червоної армії увійшов у Баку.<sup>276</sup> В червні того ж року його назначають уповноваженим представником Радянської Грузії.

У цій частині головний герой вже постає як *„товариш і вождь, командир і кунак, мінгрелу, донбасівцю, лезгу і турку.”*<sup>277</sup> Змінюється й авторське звертання до головного героя: якщо в першій частині герой іменується Сергієм, то в другій знаходимо номінації *„Кіров”, „командир”, „товариш.”*

Ідейний план другої частини полягає в утвердженні людського труду на благо інтернаціональній республіці Рад. Синтаксичний паралелізм – основний прийом відтворення художньої дійсності: автор зображує видобування нафти, роботу техніки на фоні краси та могутності гірської природи:

*Це – кров геології. Сало,  
Розтоплене вічністю. Смоли,  
Засмоктані в літосферу.  
Проціджений надрами жир.*

...

*Це – посвист форсунок, це – натиск,  
це – подих моторів, це – поступ.  
Енергія, влита в глибини,  
енергія, вилита в труд.*<sup>278</sup>

Експресивність – одна з характерних ознак окремих фрагментів тексту поеми: такий ефект досягається за допомогою еліпсису, динамічної оповіді, матеріалізації образу. У цьому контексті можна згадати заклик М. Бажана початку 20-х років до „речевості”, „нового бачення речі”: „Я хочу матерії. Річевості. Її обмаль у нас в

---

<sup>276</sup> Бакинська операція (28 квітня–1 травня 1920) – стратегічна військова операція робітничо-селянської червоної армії (пізніше, Червоної армії), проведена у взаємодії з Волзько-Каспійською військовою флотилією й за підтримки повсталих більшовиків та робітників у Баку. Мета операції полягала у скиданні уряду Азербайджанської Демократичної Республіки та встановлення радянської влади в Азербайджані.

<sup>277</sup> БАЖАН. Доробок. С. 69.

<sup>278</sup> Там само, с. 70.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму літературі, речі цієї. Фразу на диби! ...Нова річ, або, в усякому разі, нове бачення речі – спеціальність літератури.<sup>279</sup> У даному випадку можемо говорити про експресіонізм як про стильовий компонент художнього простору поеми.

Але поряд із цим у поемі присутні чисто формальні, безликі, псевдореалістичні зразки поетичного мовлення, зазвичай автор вдається до них при портретуванні головного героя, ідейно навантажених описах:

*Порипує ремінь на сумці  
з походним, привичним добром:  
Блокнот для нотаток і формул,  
...  
Учетверо складений аркуш  
травневого номера «Правды»  
Із закликом до закавказців,  
із ленінським мудрим листом...<sup>280</sup>*

Зображення людського труду, видобування природних копалин, могутньої краси гірської природи подається через призму бачення головного героя, який дивиться на Каспійську землю згори. У такому художньому прийомі є певна авторська прагматика. По-перше, прочитується героїчний план тексту: головний герой (Кіров), наче князь, володар виходить до землі й оглядає свої володіння. Підтвердження цьому знаходимо в тексті:

*Підвішились, виходив на пагорби Кіров.  
Гриміло потьмарене море здаля,  
І жаром чадила рудава земля,  
Солона земля, ця колишня земля  
Нафтових магнатів, князів та банкірів.  
Він глянув за жовті гірські рубежі, –  
Він бачить  
од вишок Баку*

---

<sup>279</sup> БАЖАН, М. Одягніть окуляри. *Бумеранг*. 1927, № 1.

<sup>280</sup> БАЖАН. Доробок. С. 70-71.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
і крізь Кюрдмір

до Гянджі...<sup>281</sup>

По-друге, даний епізод апелює до однієї із заключних сцен трагедії „Фауст” Йоганна Гете. Фауст здалека дивиться на будівництво дамби й захоплюється красою та силою людського труда:

*Мільйонам ми настаним місця тут  
Стихію зборе їх свободний труд.  
Простеляться лани широкополі,  
Стада рясні заграють на роздоллі,  
Круті горби зведе трудящий люд,  
Украс їх узорами споруд –  
І заживе в цій краї, як у раї... .*<sup>282</sup>

Порівняймо з текстом поеми:

*О земле стомовна моя!  
Я чую, як ти встаєш.  
Я чую, як ти ідеши.  
Я чую – приходиши ти.  
Для моря твоїх людей  
замало старих узбереж.  
Для зросту твоїх людей  
замало уже висоти... .*<sup>283</sup>

Друга частина поеми завершується описанням ранку („сходить сонце, перше людське сонце”) та повідомленням про початок бою, який майстерно порівнюється із вибухом нафти з надр землі:

*І раптом за ними, стрясаячи ґрунт,  
Ударило полум'я. Вибух фонтанів.*

---

<sup>281</sup> Там само, с. 69-70.

<sup>282</sup> ГЕТЕ, Й. Фауст. Лірика. Пер. з нім. М. Лукаша. Передм. Дмитра Наливайка. Київ: Веселка, 2001. С. 406.

<sup>283</sup> БАЖАН. Доробок. С. 73.

*Прорвавшись крізь обишр, пожежа шугнула,  
Мов сполох раптовий багрових комет.*

....

*Чийсь постріл, і гострий, тонкий мінарет,  
І гіркість сухого, як дим, саксаула,  
І ніч перед боєм...  
– Вперед!<sup>284</sup>*

Третя частина поеми називається „День” і присвячена останньому дню життя Сергія Кірова. Відомо, що ввечері першого грудня Кіров був убитий пострілом у потилицю Леонідом Ніколаєвим, інструктором історико-партійної комісії Інституту історії. Постріл пролунав у Смольному (будинок Смольного інституту у Петербурзі). За часів Радянського союзу в цій будівлі розміщався Ленінградський горком та обком ВКП (б).<sup>285</sup>

Сюжет останньої повісті складається з розповіді про події одного дня з життя Кірова: зображення зустрічі з робочими перемішано спогадами Кірова про своє революційне минуле.

У цілому, третя частина поеми „Безсмертя”, від першого до останнього слова, є яскравим зразком соцреалістичного канону, обов'язковими художньо-ідейними елементами якого є героїка, народність, ідейність, доступність, життєствердний пафос. Усі ці елементи присутні у тексті, який від початку до кінця є монолітним, витриманим в незмінній оповідній манері, одному темпо-ритмі: поема написана тристопним ямбом.

Цілком слушною є думка літературознавця Г. Дончика, що саме „у третій повісті „День” поетичний живопис стає зловісно подібним до звичайного „партійного” іконопису.”<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> Там само, с. 76.

<sup>285</sup> Уже через кілька годин після вбивства Кірова офіційно було оголошено, що Кіров став жертвою зрадників – ворогів ССРСР. Після вбивства Кірова пройшла хвиля масових репресій проти партійних керівників ССРСР, яка в історії отримала назву „єжовщина”, за ім'ям народного комісара внутрішніх справ Н. І. Єжова.

<sup>286</sup> ДОНЧИК, с. 164.

Справді, якщо у перших двох частинах поряд із героїкою та „дерев'яною лексиною” (за визначенням Г. Гусейнова) присутні зразки звукопису, оригінальні й несподівані метафори й порівняння, певна монтажність у конструюванні сюжету, панорамність зображення, то в останній частині зовсім не відчувається ані авторського погляду, ані індивідуального мовлення. Скоріше, це приклад вмілого римування та конструювання оповіді.

Російський дослідник мови соцреалістичного канону Г. Гусейнова причину загального зниження якості мови радянської літератури бачить у її установці на „простоту та народність”: „В той мере, в якій література, создаваемая профессиональными мастерами пера новой генерации, сохраняет тягу к „достоверности”, а постольку и „народности”, она отражает происходящее с разговорным языком, то есть встраивает самые заметные звуки непечатного горизонта в свою, как говорится, художественную ткань.”<sup>287</sup>

Так, наприклад у тексті виразно помітне спрощення, утилізація мови, особливо ув описанні портретів, утвердженні класовості тощо:

*Він вгору йде по сходах  
в пальті недорогому,  
Затиснувши кашкета  
широкий козирок.  
Іде він, – всюди чують  
секретаря обкому  
Бадьорий, звучний голос,  
чіткий і бистрий крок.*<sup>288</sup>

Товариш Кіров показаний справжнім героєм свого часу: розумним, чуйним керівником, „людиною своєї справи”: „– Ну, здорово! – він каже, / і всі присутні знають, / Що виконано добре / завдання їх складне.”<sup>289</sup> Змінюється і звертання до ліричного героя – „Миронич” – так Кірова у поемі називають робочі. Зазвичай таким

---

<sup>287</sup> ГУСЕЙНОВ, с. 22.

<sup>288</sup> БАЖАН. Доробок. С. 78.

<sup>289</sup> Там само, с. 79.

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму  
способом звертаються до людей „свого кола”, з якими давно товаришують, яких знають.

У заключному епізоді автор лише натякає на майбутню смерть героя, яка не є предметом художнього зображення. Так, обізнаний читач може тільки здогадуватися про реальний підтекст цитованих далі рядків: *„Настало перше грудня.../ Ніщо життя не спинить – / ні постріли, ні зрада, / Ні підступ, ні трутизна, / продажною душі.”*<sup>290</sup>

У наступній поемі „Батьки й сини” (1938) Микола Бажан продовжує утверджувати соцреалістичну естетику в художньому просторі.

До поеми взято епіграф, який анонсує обрану тему: *„1919 року в бою під Харковом загинув луганський робітник Петро Цупов. П'ять його синів билися на різних фронтах, і троє з них загинуло так, як вмер батько (З історії громадянської війни в Україні).”*<sup>291</sup> Чи справді є історичною постать Петра Цупова не відомо, але важливіше тут інше: у центрі зображення справжній герой, який своїм життям та смертю довів вірність революційній ідеї.

Поема є ілюстрацією класичного для соцреалістичного канону революційного сюжету: Петро Цупов був добрим робітником і „правильно” виховував своїх синів (*„Як Маркс заповідав, як Ленін учить нас”*), які разом із батьком пішли захищати свою вітчизну: спочатку від німців, потім від білогвардійців та війська гетьмана Скоропадського.

Поема складається з восьми частин, кожна з яких освітлює героїчний епізод з життя родини Петра Цупова.

Так, у першому розділі головний герой постає як добрий, люблячий батько, який роз'яснює дітям, що таке Маркс, Ленін, клас:

*А що це, батьку, клас? –*

*Тоді, вслухаючись, аж серце било в груди,*

*Всі діти цуповські почули вперш слова*

*Про те, що Ленін єсть, був Маркс, – великі люди,*

---

<sup>290</sup> Там само, с. 88-89.

<sup>291</sup> Там само, с. 90.

*Що вчать робітників, як здобувать права.*<sup>292</sup>

Другий починається з повідомлення про те, що Сашка – старшого сина вже „забрав цар у свій Балтійський флот до дальнього Кронштадта.”<sup>293</sup>

На фоні Першої світової починається громадянська війна, про що автор повідомляє коротким реченням: „З луганських бідних хиж Радянська встала рада, / і вісімнадцятий тяжкий почався рік.”<sup>294</sup>

Петро Цупов разом із синами Павлом, Єгором, Миколою ідуть воювати до Ворошиловського полку. Драматизм поеми підсилюється сценою прощання матері з синами та чоловіком: „Учотирьох підем кадета бити, / Сашко – в Кронштадті, тут – Єгор, Павло і я. / Для революції синів даєш ти, Мамо, / У горі зроджених.”<sup>295</sup>

Наступні розділи поеми розповідають про перехід військової справи та смерть героїв. Першим помирає Павло у батька на руках. Петро мужньо сприймає втрату сина і дає клятву „безстрашно битися, безтрепетно загинути за те, для чого жив, за що помер Павлусь.”<sup>296</sup>

Так, героїчний пафос тексту стверджується на всіх рівнях: тематичному, ідейному, художньому, символічному – батько клянеться смертю свого сина.

Образ ворога у тексті постає досить абстрактним, не персоналізованим, який конструюється через негативні означення-маркери: „куркульські душі їх, чорні серця”, „гетьманська п'яна банда”, „навкруг кати”, „шомпол пруссака”. Така прагматика у зображенні ворога не є випадковою: одним із підвалин соцреалістичної риторики є конструювання міфу зовнішнього ворога, який радянська влада вдало використовувала з ідеологічною метою.

Окремі безсюжетні частини тексту покликані утвердити героїчне звучання поеми й „увіковічити ім'я героїв в історії”:

*Наймення і життя, достойно пережиті!*

---

<sup>292</sup> Там само, с. 91.

<sup>293</sup> Там само, с. 92.

<sup>294</sup> Там само, с. 92.

<sup>295</sup> Там само, с. 92.

<sup>296</sup> Там само, с. 95.

*Як клятву вірності, повторюємо їх,  
Увічнених людьми не тільки у граніті,  
У бронзі й мрамурі, але й в серцях живих.*<sup>297</sup>

Закінчується поема прославленням імен загиблих Петра та його синів Павла, Єгора, Миколи: „Вони не згинули, вони живуть і нині.”<sup>298</sup>

Процитований фрагмент яскраво демонструє героїчний пафос тексту: герої не вмирають, вони продовжують жити в серцях людей.

Отже, від початку 30-х років у творчості Миколи Бажана починається новий етап, який умовно можна означити як соцреалістичний: змінюється авторська поетика та ідейно-тематичний зміст творів.

На художньому рівні помітне співіснування різних художніх кодів, різних поетик: від авангардної до псевдореалістичної, компоненти яких в різній мірі виявляються у художній тканині. Так, яскраво помітна стильова різниця окремих фрагментів, умовних частин навіть в межах одного твору. Прикладом може бути поема „Безсмертя”. Амплітуда структурних елементів тексту коливається від авангардної до соцреалістичної естетики. Так, певні фрагменти поеми демонструють авангардну установку на монтажність, всеохоплюваність, матеріалізацію образу. Але поряд із тим очевидною є авторська прагматика до утилізації мови, використання ідеологічних конструктів: апеляція до героїчного контексту, народності, партійності. Останні елементи слугують утвердженню соцреалістичних реалій дійсності.

У проаналізованих поемах поєднуються компоненти публіцистичності з елементами образного, метафоричного художнього мовлення. На лексичному рівні помітне активне використання штампів, кліше, вульгаризмів, звернення до патетики, що призводить до „безликості” художнього тексту і вписує його в соцреалістичний дискурс. Відсутність авторського мовлення, як неможливості індивідуального висловлювання, дає підстави дослідникам соцреалістичного канону говорити про соцреалістичний текст, як про текст без автора, без індивідуальності (Гусейнов, Добренко, Кларк, Гюнтер, Брукс).

---

<sup>297</sup> Там само, с. 97-98.

<sup>298</sup> Там само, с. 99.



## 5. Бути чи не бути: від авангарду до соцреалізму.

### Висновок

У даному дослідженні був зроблений аналіз окремих поетичних текстів Миколи Бажана, що ввійшли до збірок „17 патруль” (1926), „Різьблена тінь” (1927), „Будівлі” (1929), „Ямби” (1940).

Аналіз проаналізованих текстів показує, що творчість Миколи Бажана є виразним прикладом складних ідейно-художніх пошуків, що відбувалися в українській літературі в перші десятиліття XX століття, доки у 1934 році не був остаточно прийнятий єдино вірний метод відтворення художньої дійсності – метод соціалістичного реалізму.

Підсумовуючи найвагоміші критичні та літературознавчі праці за творчістю автора, можна дійти такого висновку: тексти М. Бажана завжди умотивовували проблемне прочитання через присутність різностильової палітри, що, в свою чергу, давало змогу дослідникам вбачати у поезії автора 20-х років риси футуризму, експресіонізму, бароко, романтизму „а ля Гофман”, символізму та конструктивізму. Зокрема, Ю. Лавріненко акцентував на присутності у стилі М. Бажана „духу барокової людини”.<sup>299</sup> Ю. Ковалів відносив його творчість до романтичної стильової течії, Н. Костенко наполягала на епічному способі мислення автора.<sup>300</sup>

Підсумовуючи висновки, зроблені в окремих розділах дослідження, можемо виявити певні риси поезики М. Бажана, властиві текстам футуристичного періоду його творчості: експериментування з формально-змістовими категоріями, розширення музичного простору тексту за допомогою чергування окситонної-параокситонної рим, переривчастий ритм, поліметричний вірш, зразки „заумної” мови, трагедійний пафос, обривчастий синтаксис, контрастність у переданні відчуттів. Означені риси надали підстави дослідникам говорити про вплив на творчість Бажана таких авторів, як В. Маяковського та М. Тихонова.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> ЛАВРІНЕНКО, с. 456.

<sup>300</sup> КОСТЕНКО, с. 27.

<sup>301</sup> Там само, с. 559.

Також у цей період творчості Бажан активно звертається до традиційних жанрів: сонету, пісні, балади, поеми. Але це було суто формальним зверненням: беручи за основу формальні ознаки жанру, автор наповнює їх новим, незвичним змістом. Такий прийом продиктований певною авторською прагматикою: невідповідність між формою та змістом зумовлює відповідну перцепцію.

Прикладом можуть бути проаналізовані вище твори „Пісня бійця”, „Червоноармійська”, „Рура-Марш”, „Протигаз” тощо.

Такі риси поезики його творів, як ритмічна й звукова поліфонія, ускладненість, експресивність, напруженість дають можливість говорити про сугестивність, як іманентно властиву ознаку авторського стилю.

Наступний період творчості Бажана 1928–1932 рр., окреслений у роботі як „стадія ламання”, або „період посткубофутуристичних поем”, засвідчив тяжіння автора до епічності, синтаксичної ускладненості, асоціативності образів. Також у цей час помітне звернення до традиційно-символістського контексту (наприклад, цикл сонетів „Любисток”, „Розмай-зілля”, „Папороть”, „Залізнякава ніч”, уміщений у другу збірку „Різьблена тінь”, 1927 р.).

Близькість текстів цього періоду до модерністської парадигми виявляється у вираженні переживань та умонастроїв, у завданні імпульсу потоку асоціацій, у прагненні використовувати такі засоби виразності, що позбавлені точного предметно-логічного значення, але володіють здатністю викликати алюзії, емоції, думки.

У цей час М. Бажан звертається до жанру поеми. Предметом роздумів поета й темою його оригінальних циклів та поем стає зіставлення епох, аби на історичній, моральній, філософській площині утвердити гуманістичний зміст нового світу. Наприклад, проблема філософського осмислення суперечливої дійсності постає в poemі „Число” (1931).

Такі поеми, як „Розмова сердець” (1928), „Гофманова ніч” (1929), „Смерть Гамлета” (1932), є наскрізь полемічними, засвідчують внутрішню кризу поета, тому не випадково основними мотивами творів є мотив роздвоєння, усвідомлення драматичної дійсності, вагання між „старим і новим”, осмислення місця митця й мистецтва, тривоги,

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму розгубленості. Але поряд із тим – намагання відкинути „примари романтики” й стати на шлях „утвердження соціалістичної дійсності”.

Ці тексти мають стильові ознаки авангардної поетики, що проявляється в монтажності, експресивності, буквалізації метафори, поєднанні реальності й фантазмагорії, світла й тьми, гротеску, що межує з анатомічно-фізіологічним натуралізмом.

Поряд із гротескністю, контрастністю, двоплановістю зображення автор використовує художній засіб естетизації потворного, що, в свою чергу, дозволяє засвідчити певний вплив поетики французьких символістів, а саме творчості Бодлера та Верлена (наприклад, поема „Гофманова ніч”).

На художньому рівні вирішується екзистенціальна проблема вибору, характерна для багатьох митців 20-х рр., зокрема М. Хвильового, з яким полемізує автор у поемі „Будівлі”. У творах виразно постає проблема самоідентифікації, внутрішньої гармонізації загальнолюдських імперативів та ідейних настанов революційної епохи.

В основі означених текстів завжди лежить чітко сформована ідея (як справедливо зауважує А. Тарасенков). Поетиці цього періоду притаманна монументальність, епічність, синтаксична нагромадженість образів, ускладненість, пейзажність та водночас експресивність, напруженість, „сила стихій.”<sup>302</sup>

Від початку 30-х років з боку радянської влади посилюється ідеологічний тиск на творчу інтелігенцію. Так, у творчості Миколи Бажана починається новий етап, який умовно можна означити як соцреалістичний. Йдеться про внутрішнє переформатування автора, зміну художньо-естетичних настанов та ідейного звучання творів.

На художньому рівні конфлікт різних поетик проявляється у дифузії різнорідних елементів. Таку думку підтверджують проаналізовані у роботі тексти „Безсмертя” (1935-1937) та „Батьки й сини” (1938). Наприклад, окремі фрагменти поеми-трилогії „Безсмертя” ілюструють чисто авангардні прийоми: монтажність, сугестивність, експресивність, всеохоплюваність, матеріалізацію образу, гру зі звуковими можливостями слова. Але водночас автор знаходиться в межах соцреалістичної

---

<sup>302</sup> ТАРАСЕНКОВ, с. 24

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму естетики: тексти наскрізь пронизані ідеологічними конструктами: помітна апеляція до героїчного контексту, народності, партійності.

У поемі „Батьки й сини” на художньому рівні поєднуються компоненти публіцистичності з елементами образного, метафоричного художнього мовлення. Але в цілому активне використання штампів, кліше, вульгаризмів, ідеологем (прапор, гімн, колір, серп та молот) робить текст „безликим”, „утилізованим”, „масовим”.

До певної міри можна говорити про перехід певних авангардних установок до соцреалістичної естетики. Наприклад, прагматичні аспекти художньої діяльності авангарду передбачали зближення літератури з життям: тобто художній твір мислився як „проект на завтра”. Не менш важливим є і питання кореляції між елітарним/масовим мистецтвом. Адже, за твердженням П. Бюргера, авангард виступив проти буржуазного, віддаленого від життя мистецтва, під яким розумівся модернізм. Аналіз означених текстів поета показав, що на формальному рівні соцреалістичний канон увібрав елементи поетик різних художніх систем, але значно деформувачи, спростивши їх. У цілому, за твердженням дослідників Є. Добренка, Х. Гюнтера, К. Кларк, соцреалістичний канон „не создает своих художественных кодов, но использует уже наработанные культурой, внутренне их перестраивая.”<sup>303</sup>

Отже, творчість М. Бажана цього періоду демонструє співвіснунання, взаємопроникнення різних структурних елементів модерністської та авангардної поетики, які втратили будь-який інший смисл окрім інструментального.

Такий „симбіоз”, на нашу думку, є абсолютно логічним, беручи до уваги складність функціонування національної літератури під тиском партійної ідеології. Зокрема, на послідовному переплетінні різних художніх систем наголошує П. Смирнов: „Зважаючи на те, що літературні смисли передаються засобом мови, то різні типи зв’язку між планами вираження, змісту й референції... існують тільки як тенденції, які іноді не отримують адекватної мовленнєвої актуалізації. Ось чому будь-яка художня система наділена рядом альтернативних елементів, покликаних відобразити її приховану трансформаційну програму.”<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> ДОБРЕНКО, с. 40-43.

<sup>304</sup> СМИРНОВ, с. 21

Галина Бабак, Еволюція творчості Миколи Бажана: від авангарду до соцреалізму

Уважаємо, що проблема стильових особливостей текстів Миколи Бажана відкриває широкі перспективи подальшого дослідження, що надасть можливість говорити про художньо-естетичну еволюцію митця й художньо-стильові та філософсько-естетичні особливості упроблемнених дискурсів – авангардного та соцреалістичного.

### Список використаної літератури

- (1) АНТОКОЛЬСКИЙ, П. Поэты и время: статьи. Ред. Л. А. Шубин. Москва: Сов. писатель, 1957. – 378 с.
- (1) АДЕЛЬГЕЙМ, Є. Микола Бажан. Київ: Рад. письменник, 1974. – 140 с.
- (2) АДЕЛЬГЕЙМ, Є. Час і пам'ять. Київ: Рад. письменник, 1973. – 194 с.
- (3) Avantgarda: vztah české a ruské avantgardy : k 80. narozeninám J. Fraňka. Praha: Národní knihovna ČR - Slovanská knihovna, – 146 s.
- (4) БАБИШКІН, О. Поезія великої пристрасті. *Жовтень*. 1954, № 10. С. 64–81.
- (5) БАГРЯНИЙ, І. Вибрані твори. Упоряд. та комент. М. Балаклицький; вст. ст. М. Балаклицький. Сер. „Розстріляне відродження”. Київ: Смолоскип, 2006. – 687 с.
- (6) БАЖАН, М. Будівлі: поезії. Харків: Книгоспілка, 1929. – 78 с. – (Першотвір).
- (7) БАЖАН, М. Вибрані твори. В 2 т. Т. 1. Поезії. Упоряд. і прим. М. П. Зяблюк; вст. ст. Н. В. Костенко; ред. тому Д. В. Павличко. Київ: Українська енциклопедія, 2003. – 606 с. (Всеукраїнське державне спеціалізоване видавництво ім. М. П. Бажана).
- (8) БАЖАН, М. *Люди. Книги. Дати. Статті про літературу*. Київ: Рад. письменник, 1962. – 238 с.
- (9) БАЖАН, М. Мене зелених ніг. *Червоний шлях*. 1924, № 1-2. – С. 51. (Першотвір).
- (10) БАЖАН М. Одягніть окуляри. *Бумеранг*. 1927, № 1.
- (11) БАЖАН, М. Твори. В 2 т. Т. 1. Поезії. Київ: Держлітвидав України, 1946. – 314 с.
- (12) БАЖАН, М. Твори. В 4 т. Т. 1. Поезії, поеми. Упоряд. і прим. В.А. Кононенко; вст. ст. Л. Новиченка; ред. тому Л.С. Малахова. Київ: Дніпро, 1974. – 368 с.
- (13) BÍLEK, Petr A. Socialistický realismus a avantgarda. In Vojvodík, Josef; Wiendl, Jan, eds.: *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011, S. 319-330.
- (14) БАЛЬМОНТ, К. Элементарные слова о символической поэзии. В кн.: *Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза)*. Ярославль: Верх.-Волж. кн. Изд-во, 1990. С. 2–12.

- (15) БАРТ, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Перевод с фр. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. – 615 с.
- (16) БЕЗХУТРИЙ, Ю. Микола Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фолио, 2003. – 495 с.
- (17) БЛОК, А. Избранные произведения: стихотворения и поэмы. Сост., пред. и ком. В. Орлова. Київ: Веселка, 1985. – 262 с.
- (18) БОБРИНСКАЯ, Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда. [on-line]. *Сборник материалов науч. конф. Хармс-фестиваля IV в Санкт-Петербурге*. [цит. 2014-25-05]. Режим доступа: [http://ec-dejavu.net/g/Gesture\\_vanguard.html](http://ec-dejavu.net/g/Gesture_vanguard.html)
- (19) БОГДАНОВ, К. Фольклорные жанры советской культуры. Москва: НЛО, 2009. – 365 с.
- (20) БОДЛЕР, Ш. Стихотворения. Сост. и коммент Е. Витковский. Пер. с фр. Харьков: Фолио, 2001. – 494 с.
- (21) *Большая советская энциклопедия*. Под общ. ред. Н. Бухарина. Изд-ние в 66 т. Т. 52. Москва: Акц. Общество „Советская Энциклопедия”, 1947.
- (22) БОНДАР, А. Поема М. Бажана „Сліпці” як текст-виклик: спроба теоретичного моделювання. *Сучасність*. 1998, № 12. С. 70–87.
- (23) БІЛА, А. *Український літературний авангард. (Пошуки, стильові напрямки)*. Київ: Смолоскип, 2006. – 464 с.
- (24) BROOKS, J. Thank you comrade Stalin! Soviet Public Culture From Revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 1999. – 316 p.
- (25) БУДЗЕЙ О. Микола Бажан і Кам'янець. *Подольанин*, 2004, № 4. С. 6–9.
- (26) БЮРГЕР, П. Авангард как отрицание автономии искусства. [on-line]. Перевод с нем. А. Фоменко. Из кн.: Bürger, Peter *Teorija avangarde*. Belgrade, Narodna knjiga, 1998. 147 с. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://art1.ru/art/avangard-kak-otricanie-avtonomii-iskusstva/>
- (27) ВАЛЬЦЕЛЬ, О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920). Ред. проф. В. М. Жирмунского. Пер. с нем. О. М. Котельниковой. Петроград: Академия, 1922. – 96 с.
- (28) ВАНСЛОВ, В. Эстетика романтизма. Москва: Искусство, 1966. – 404 с.

- (29) Ваплітянський збірник. Ред. Юрія Луцького. Торонто: Мозайка, 1977. – 60 с. (Видання Канадського Інституту Українських студій).
- (30) ВЕРВЕС, Г. Український Авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм. *Слово і час*. 1922, № 12. С. 37–43.
- (31) ВІНОГРАДОВ, В. Проблемы авторства и теория стилей. Ред. Ф. Кузьмин; худ. ред. Г. Андропова. Москва: Худ. література, 1959. – 615 с.
- (32) ВОЛОЩУК, Є. *Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна*. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – 528 с.
- (33) ВОСКРЕСЕНСКАЯ, М. Символизм как мировоззрение серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX вв. Москва: Логос, 2005. – 256 с.
- (34) ГАПОН, Г. История моей жизни. [on-line]. Москва, 1990. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: [http://www.hrono.ru/libris/lib\\_g/gapon15.php](http://www.hrono.ru/libris/lib_g/gapon15.php)
- (35) ГЕРМАН, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005.
- (36) ГЕТЕ, Й. Фауст. Лірика. Пер. з нім. Передм. Дмитра Наливайка. Київ: Веселка, 2001. – 478с.
- (37) ГОЛОБОРОДЬКО, Я. Речник своєї епохи. Вісн. НАНУ під ред. Б. Є. Патона. Сер.: Філологія, 2004, № 10, вип. 548. С. 56– 61.
- (38) ГОЛУБЄВА, З. Нарис творчості М. Бажана. К. : Дніпро, 1984. – 207 с.
- (39) ГОРБАЧОВ, Д. Гра в хаос від бароко до авангарду. *Всесвіт*. 1992, № 3-4. С. 183–185.
- (40) ГОРЬКИЙ, М. О „карамазовщине”. В кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике. Ред. А. Дмитриева. Москва: ГИХЛ, 1956. С. 389–411.
- (41) ГРИЗУН, А. Сугестивна природа поезії Миколи Бажана. *Літературознавство і критика*. 2004, № 2. С. 47–51.
- (42) ГРОЙС, Б. Арт-аскет: модели реального. [on-line]. Максимка: журнал „реального” искусства, 2009, № 5. С. 5–10. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/maksimka/index.htm>



- (43) ГРОЙС, Б. Утопия и обман. Москва: Знак, 1993. – 180 с.
- (44) ГУНДОРОВА, Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива). *Слово і час*. 1995, № 2. С. 28–31.
- (45) ГУНДОРОВА, Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. – 495 с.
- (46) ГУНДОРОВА, Т. Соцреалізм: між модернізмом і авангардом. *Слово і час*. 2008, № 4. С. 14–22.
- (47) ГУНДОРОВА, Т., ШУМИЛО, Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.). *Слово і час*. 1993, № 1. С. 55–66.
- (48) ГУСЕЙНОВ, Г. Советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. Москва, 2003.
- (49) ГЮНТЕР, Х. Соцреализм и утопическое мышление. В сборнике: *Соцреалистический канон*. Ред. и сост. Гюнтер Ханс, Евгений Добренко. Москва: Академический проект, 2000. С. 55–75.
- (50) ДАШКЕВИЧ, М. Концепция зауми во взаимодействии символистской и постсимволистской парадигм. Вест. Харьк. нац. ун-та им. В. Н. Каразина. Сер.: Филология, 2008, № 803, вип. 798. С. 218–222.
- (51) ДАШКЕВИЧ, М. Об интерпретационных перспективах „заумного” эстетического высказывания („Дыр бул щыл” А. Крученых). Вест. Харьк. нац. ун-та им. В. Н. Каразина. Сер. : Филология, 2009, № 873. С. 123–126.
- (52) ДОБРЕНКО, Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. – 405 с.
- (53) ДОМБРОВСЬКИЙ, В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич: Відродження, 2008. – 448 с.
- (54) ДРАЧ, И. Микола Бажан. В кн.: Перспектива-85: о литературе наших дней. Сост.: В. П. Балашов, А. И. Банкетов. Москва: Сов. писатель, 1986. С. 489–503.
- (55) ЕКО, У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2003. – 384 с.
- (56) ЄВШАН, М. *Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті*. Київ: Життя й мистецтво, 1910.

- (57) ЭЙХЕНБАУМ, Б. Литература: Теория. Критика. Полемика. Ленинград: Прибой, 1927. С. 116–148.
- (58) ЖАККАР, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда: современная западная русистика. Ред. Д. М. Климова. Пер. с фр. Ф. Перовской. Москва: Академический проект, 1995.
- (59) ЖАЙВОРОНОК, В. *Знаки української етнокультури. Словник-довідник*. Рец. Б. Ажнюк, Н. В. Слухай. Київ: Довіра, 2006. – 703 с. (Інститут мовознавства імені О. Потебні).
- (60) ЗАБІЯКА, І. Маніфести авангардистів: декларація та самоідентифікація. [on-line]. [цит. 2014-17-07] Режим доступу:  
[http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Komparatyvni\\_doslidzhenna](http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Komparatyvni_doslidzhenna)
- (61) ЗАТОНСКИЙ, Д. Художественные ориентиры XX века. Москва: Сов. писатель, 1988. С. 66–115.
- (62) ЗЕЛИНСКИЙ, К. Заметки о поэзии Миколи Бажана. *Знамя*. 1939, № 5–6. С. 303–312.
- (63) ЗЕРОВ, М. Твори. В 2 т. Т. 1. Поезії. Ред. тому Д. В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. С. 30.
- (64) ЗУБРИЦЬКА, М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
- (65) ІЛЬНИЦЬКИЙ, М. Барви і тони поетичного слова. Київ: Рад. письменник, 1965. – 117 с.
- (66) ІЛЬНИЦЬКИЙ, О. *Український футуризм (1914-1930 рр.)*. Ред. І. Старовойт, М. Прихода. Пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис, 2003. – 457 с.
- (67) *Історія української літератури XX століття у 2 кн.: 1910–1930-ті роки*. Навч. посібник. Ред. В. Г. Дончик. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. – 784 с.
- (68) История названий томских улиц. Отв. ред. Г. Н. Старикова. Томск: Водолей, 1998. – 320 с.
- (69) КОБРИН, К. Александр Кондратов, человек авангарда. *Новый мир*. 2002, № 11.
- (70) КОДАК, М. *Поетика як система. Літературно-критичний нарис*. Луцьк: Твердиня. – 176 с.

- (71) КВЯТКОВСЬКИЙ, А. *Поэтический словарь: справочник по теории поэзии*. Москва: Сов. Энциклопедия, 1966. – 375 с.
- (72) Киров Сергей Миронович. 1886–1934: Краткий биографический очерк. Москва: Госполитиздат 1940. – 134 с.
- (73) КЛАРК, К. Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов. Пер. с англ. Н. Мовниной. [on-line]. *НЛО*. 2009, № 95. [цит. 2014-17-07]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/kk8.html>
- (74) CLARK, K. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago, 1981.
- (75) КОВАЛЕНКО, Б. Літературна клоунада (з приводу збірки „Зустріч на перехресній станції” Бажана-Семенка-Шкурупія-Татлина). *Молодняк*. 1927, № 5. С. 99–102.
- (76) КОВАЛІВ, Ю. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20-30-х років. Київ: Наукова думка, 1988. – 128 с.
- (77) КОДАК, М. Філософічна трасологія Миколи Бажана (з мислительської біографії поета). *Слово і час*. 2008, №12. С. 3–15.
- (78) КОЛОЩУК, Н. *Табірна проза в парадигмі постмодернізму*. Луцьк: Ред.-вид. від. „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.
- (79) КОСТЕНКО, Н. Подвижник української культури. Передмова. В кн.: Микола Бажан. Вибрані твори. В 2 т. Т.1 Поезії. Упоряд. і прим. М. П. Зяблюк; вст. ст. Н. Костенко; ред. тому Д. В. Павличко. Київ: Українська енциклопедія, 2003. С. 5–56.
- (80) КРАВЦІВ, Я. Бажанові „Сліпці” і їх доля. *Сучасність*. 1998, № 12.
- (81) КРИЖАНІВСЬКИЙ, С. Микола Бажана. К.: Рад. письменник, 1954. – 109 с.
- (82) КРИСТЕВА, Ю. Жест: практика или коммуникация? [on-line]. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. Режим доступа: <http://ec-dejavu.net/g/Gesture.html>
- (83) ЛАВРІНЕНКО, Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Київ: Смолоскип, 2004. – 984 с.
- (84) ЛЕВЧЕНКО, М. А. Блок и поэзия М. Бажана. *Вопросы русской словесности*, 1980, № 1 (35). С. 58–66.
- (85) *Лермонтовская энциклопедия*. Глав. ред. В. А. Мануйлов; ред. коллег.: И. Андроников, В. Базанов, А. Бушмин и др. М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 730 с. (Институт русской литературы АН СССР „Пушкинский дом”).

- (86) ЛОТМАН, Ю. Лекции по структуральной поэтике. В кн.: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 66–121.
- (87) ЛОТМАН, Ю. Структура художественного текста: семиотические исследования по теории искусства. Ред. А. Гуревич. М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- (88) ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Рец. проф. В. И. Тюпа. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
- (89) *Літературознавчий словник-довідник*. Ред.-упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів. Київ: Академія, 1997. – 752 с.
- (90) МАЗАЕВ, А. Концепция Производственного искусства 20-х годов: Историко-критический очерк. Москва: Наука, 1975. С. 12-25.
- (91) МАЛАНЮК, Є. Вибрані твори. Упоряд. текстів, передмова та примітки І. Немченка. Харків: Ранок, 2009.
- (92) МАТУСЯК, А. Молодомузівська femme fatale. *Слово і час*. 2006, № 4. С. 34-45.
- (93) МАЯКОВСКИЙ, В. Сочинения. В 2 т. Т. 1. Я сам. Стихотворения. Мое открытие Америки. Сост. Ал. Михайлова; ред. кол. Г. Бердников, Г. Гоц, М. Дудин. М.: Правда, 1987. – 768 с.
- (94) МОМОТ, Ів. Під знаком комсомолу. *Молодняк*. 1927, № 8. С. 70–72.
- (95) НАЄНКО, М. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. Київ: ВЦ „Академія”, 1997. – 320 с.
- (96) НІСОНСЬКИЙ, П. Микола Бажан: літературний портрет. Ред. М. П. Лещенко. Київ: ДВХЛ, 1959. – 100 с.
- (97) ОЛІЙНИК, О. Літературні рушення 90-х та модернізм, постмодернізм, авангард, молодь, сучасна й колишня etc. *Слово і час*. 1998, № 6. С. 63–68.
- (98) ПАВЛИЧКО, С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. К.: Либідь, 1997. – 360 с.
- (99) ПАВЛИЧКО, С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. *Слово і час*. 1993, № 3. С. 46–51
- (100) ПАВЛИЧКО, С. *Теорія літератури*. Упор. В. Агеєва, Б. Кравченко. Вид. 2-е. Київ: Основи, 2009. – 679 с.

- (101) ПАНЧЕНКО, В. Панцир для Гамлета. Шляхи Миколи Бажана. [on-line]. Щоденна всеукраїнська газета „День”. [цит. 2014-17-07]. Режим доступу: <http://incognita.day.kiev.ua/panczir-dlya-gamleta.html> 2012-03-19
- (102) ПАПЕРНЫЙ, В. Культура Два. [on-line]. [цит. 2014-10-06]. Режим доступу: <http://www.guelman.ru/maksimka/index.htm>
- (103) ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Достоевский и революция. Сборник статей в 3 кн. Кн. 3. Москва: Печать и революция, 1921. С. 3–10.
- (104) Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет. Москва: 1934. С. 716-718
- (105) ПЛУЖНИК, Є. Вибрані поезії. Вст. ст. Л. Новиченка; ред. В. Підпалий. Київ: Рад. Письменник, 1966. – 260 с.
- (106) POGGIOLI, R. Theory of the avant-garde. Harvard. Harvard: Harvard University Press, 1981.
- (107) ПОЛЩУК, Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Івано-Франківськ, 2002.
- (108) ПОСПЕЛОВ, Г. Проблемы литературного стиля. Ред. С. В. Игошина, А. Л. Любанская. М.: Изд-во Московского университета, 1970. – 330 с.
- (109) Про Миколу Бажана. *Літературно-критичні матеріали*. Упоряд., підготовка текстів та примітки І. М. Дузя. К.: Рад. письменник, 1974. – 240 с.
- (110) Рецензія С. О. Культура і побут. 1927, № 20. С. 2. // Рец. на кн.: 17-й патруль, Різьблена тінь. Поезії 1926-1927 рр. М. Бажан. Х.: Книгоспілка, 1926, 1927.
- (111) RICHARD, S. Revolutionary Dreams. Utopian. Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York: Oxford UP, 1989.
- (112) Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В. Терехина, А. Зименков. Москва: Наследие, 2000. – 480 с.
- (113) SHAKESPEARE, W. Hamlet, Prince of Denmark. The Complete Works of William Shakespeare. London: Spring books, 1955. – 1081 p.
- (114) САВЧЕНКО, Я. Занепадництво в українській поезії. *Життя й революція*. 1927, № 2. С. 160–174.
- (115) СЕЛІВАНОВСЬКИЙ, О. Куди прямує М. Бажан. *Критика*. 1931, № 4. С. 39-47

- (116) СЕМЕНКО, М. Вибрані твори. Серія „Розстріляне відродження”. Київ: Смолоскип, 2010. – 686 с.
- (117) СЕРДЮК, П. *Літературно-критичні статті*. Ред. О. І. Яцун. К.: Рад. Письменник, 1989. – 240 с.
- (118) *Словарь литературоведческих терминов*. Под ред. Л. И. Тимофеева. Москва: Просвещение, 1974. – 509 с.
- (119) *Словник літературознавчих термінів: словник-довідник*. Ред.-упоряд. В. М. Лесин, О. С. Пулинець. К.: Рад. школа, 1971. – 484 с.
- (120) *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Ред. М. Зубрицька. Л.: Літопис, 2002. – 804 с.
- (121) Слово о полку Ігоревім: давньоруський текст і ритмічний переклад. Упоряд. та прим. О. Мишанича. К.: Рад. школа, 1986. – 310 с.
- (122) СМІРНОВ, И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Ред. акад. Д. С. Лихачев. Москва: Наука, 1997.
- (123) СМІРНОВА, Л. Русская литература конца XIX – начала XX века. Москва: Просвещение, 1993. – 450 с.
- (124) СОЛОВЕЙ, Е. *Українська філософська лірика*. Ред. О. Жупанський. Київ: Юніверс, 1999. – 368 с.
- (125) СОСЮРА, В. Поезії. Упоряд., вст. ст. і прим. П. Моргаєнко; ред. М. Бажан, С. Крижанівський, Л. Новиченко. К.: Рад. письменник, 1975. – 80 с.
- (126) СУББОТИН, А. Маяковский: сквозь призму жанра. М.: Сов. писатель, 1986. – 352 с.
- (127) СУЛИМА, М. Микола Бажан: між Михайлом Семенком і Миколою Хвильовим. *Слово і час*. 2004, № 10. С. 18–25.
- (128) ТАНИЮК, Л. Із сюжетів про Миколу Бажана. *Слово і час*. 1999, № 10. С. 10–16.
- (129) ТАРАСЕНКОВ, А. Микола Бажан. Москва: Сов. писатель, 1950. – 76 с.
- (130) TERRAS, V. A History of Russian Literature. Oxford: Oxford University Press, 1991. С. 105-135.
- (131) ТКАЧЕНКО, А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. К.: ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448 с.

- (132) *Теорія літератури: підручник*. Ред. О. Галич. Київ: Либідь, 2006. – 488 с.
- (133) ТОКМАНЬ, Г. Жар думок Євгена Плужника. Лірика як художньо-філософський феномен. Рец. В.П. Моренець; М.М. Ільницький; Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ „Академія”, 2003. – 163 с.
- (134) ТЮПА, В. Альтернативный реализм. Избавление от миражей: социалистический реализм с разных точек зрения. М.: Сов. писатель, 1990. С. 341–350.
- (135) ТЫРЫШКИНА, Е. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Рец.: И. Е. Лоцилов, Т. Е. Автухович. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.
- (136) ФЛАКЕР, О. Авангард на Україні. *Всесвіт*. 1992, № 3-4. С. 185–192.
- (137) ФРІСБІ, Д. Руйнування міста: соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм. [on-line]. [цит. 2014-17-07]. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/frisby.htm>
- (138) ХВИЛЬОВИЙ, М. Вибрані твори. Упоряд. Ростислав Мельників. Сер. „Розстріляне Відродження” Київ: Смолоскип, 2011.
- (139) ХВИЛЬОВИЙ, М. Сині етюди. Львів: Каменярь, 1991. – 150 с.
- (140) ЧЕРНЯКОВ, А. Заумь как лингвистический феномен: исследования о русском авангарде [on-line]. Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c\\_zaum.html](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.html)
- (141) ЧИЖЕВСЬКИЙ, Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: „Орії” при УКСП „Кобза”, 1992. – 230 с.
- (142) ШАХІВЕЦЬ, І. Микола Бажана „17-й патруль”. *Культура і побут*. 1926, № 14. С. 8.
- (143) ШЕВЧЕНКО, Т. Кобзар. Прим. Л. Ф. Кодацької. Київ: Рад. школа, 1986.
- (144) ШКЛОВСЬКИЙ, В. О теории прозы. Москва: Круг, 1925. С. 7-20.
- (145) ЯКУБОВСЬКИЙ, Ф. Київські українські поети. *Глобус*. 1927, № 8. С. 122-132.
- (146) JANECEK, G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930, Princeton: Princeton University Press, 1984